

Ikonoklazm i ikonofilia
Między historią a współczesnością

Literatura i sztuka

tom 4

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY

Ikonoklazm i ikonofilia

Między historią a współczesnością

pod redakcją

Agaty Stankowskiej i Marcina Telickiego



Poznań 2016

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT OF THE ARTS AND SCIENCES
<http://www.ptpn.poznan.pl> dystrybucja@ptpn.poznan.pl

GŁÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN
Krzysztof Kurek

RECENZENCI
Elżbieta Winiecka, Adam Dziadek

REDAKTOR NAUKOWY SERII
LITERATURA I SZTUKA
Agata Stankowska

REDAKCJA
Marta Andrzejak

PROJEKT OKŁADKI
Scriptor sc

Na okładce wykorzystano pracę Ewy Kuryluk „Kangór z konwalia”, 2009, autofotografia

Copyright © PTPN & Authors, Poznań 2016

Wydano z pomocą finansową Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ISBN 978-83-7654-303-1
ISSN 2353-3897

SKŁAD
Małgorzata Nowacka

Spis treści

Ewa Kuryluk o sztuce, prawdzie i apokalipsie. (Zamiast wstępu)	7
<i>Katarzyna Meller</i> , „Pan Krystus po świecie rozesłał nie malarze, ale nauczyciele...”. Głos polskich pisarzy protestanckich XVI wieku o katolickiej ikonodulii	15
<i>Dariusz Pniewski</i> , Wyrzucić Absolut. Dzieje koncepcji wzniosłości jako cykl transformacji	35
<i>Marcin Telicki</i> , „Fresk malowany na ściankach umysłu”. Wyobrażenia u św. Ignacego Loyoli według Rolanda Barthesa i Italo Calvino	49
<i>Witold Sadowski</i> , Wiersz litanijny w przekładzie na obraz.....	61
<i>Katarzyna Kuczyńska-Koschany</i> , Czy rym można zobaczyć? Możliwość twórczego wykorzystania kategorii rymu w opisie typu ikonograficznego <i>compassio Mariae</i> (na przykładzie <i>Zdjęcia z krzyża</i> Rogiera van der Weydena).....	73
<i>Ryszard K. Przybylski</i> , Do kresu widzialnego.....	81
<i>Katarzyna Szewczyk-Haake</i> , Uwagi o współczesnej ikonofilii	93
<i>Agnieszka Kluba</i> , Herbert – ikonofil? Rekonstrukcja eseisty.....	105
<i>Mateusz Antoniuk</i> , Veraikon – falsyfikat. Zbigniewa Herberta wiersz o nieprawdziwym obrazie.....	141
<i>Agata Lewandowska</i> , W obronie obrazu. Ryszard Przybylski jako hermeneuta malarstwa religijnego	155
<i>Katarzyna Fedorowicz</i> , <i>Habitus</i> nowoczesnego ikonofila. Józef Czapski o sztuce i egzystencji	173
<i>Aleksandra Kremer</i> , Poezja z wystawy. Polskie literaturoznawstwo i historia sztuki wobec konkretyzmu	191
<i>Agnieszka Czyżak</i> , De-montaż obrazów. Wokół <i>Debordażu</i> Darka Foksa.....	207
<i>Agata Stankowska</i> , Zakazane fotografie. O ikonoklazmie w dyskursie holokaustowym	217
<i>Beata Przymuszała</i> , Niepokój fotografii. Wokół powojennego albumu <i>Zagłada żydostwa polskiego</i>	245
Bibliografia	265
Indeks	277

Ewa Kuryluk o sztuce, prawdzie i apokalipsie. (Zamiast wstępu)

Tomy zbiorowe mają swoją poetykę. Otwiera je zwykle wstęp, w którym redaktorzy wymieniają powracające motywy powiązanych tematycznie, ale przecież różnorodnych rozważań. Postanowiliśmy z tej formuły zrezygnować, w zamian za to oddając głos osobie, której obecność sprawiła, że konferencja „Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością”, która odbyła się w Poznaniu 20 i 21 kwietnia 2015 roku, wykroczyła daleko poza ramy naukowego sympozjum, owocując ożywczym dialogiem artystycznej wrażliwości i badawczych dyskusów. Ewa Kuryluk, bo o niej mowa, znakomita malarka, fotografka, pisarka, autorka niezwykle ważnej dla refleksji nad veraikonami książki Weronika i jej chusta. Historia symbolizmu i struktura „prawdziwego” obrazu (Basil Blackwell 1991, Wydawnictwo Literackie 1991) otworzyła spotkanie referatem zatytułowanym „HALO, TU APOKALIPSA, o ikonofilach, ikonoklastach i wojnach religijnych w XXI wieku”. Bolejemy, że ten wygłaszany a vista wykład-manifest nie został nagrany i że nie możemy przytoczyć go w formie zapisanej. Dzięki zgodzie autorki i Wydawnictwa Zeszytów Literackich przedstawiamy w tym miejscu wypisy z najnowszej książki Ewy Kuryluk, zatytułowanej Manhattan i Mała Wenecja. Wybrane fragmenty dotyczą tematów najważniejszych dla historycznych sporów i współczesnego namysłu nad statusem obrazu. W rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz o swojej powieści Wiek 21 artystka mówi o własnym rozumieniu sztuki, o prawdzie i fałszu, o pragnieniu obecności właściwym „prawdziwym obrazom” i o nieuchronności masek, tyleż zbawiennych, co skrywa-

jących głębokie zranienie, o trwałej tęsknocie do planety Fraternitatis i równie trwałej apokalipsie. Wypisy te stanowią najlepszy z możliwych przewodnik po prezentowanym tomie.

Veronica & Her Cloth

Stypendium Rockefellera w National Humanities Center, zwalniając mnie na rok z pracy zarobkowej, pozwoliło mi sfinalizować wieloletnie badania i napisać książkę *Veronica & Her Cloth* (1991): studium veraikonu („prawdziwej ikony”) czyli podobizny Jezusa odbitej jak w lustrze na chuście Weroniki. Jej imię, identyczne z chustą i podobizną, to zlatynizowana forma greckiej Berenike („nosicielki Zwycięstwa”). Legenda św. Weroniki pokrywa się w sporej mierze z legendą Niepokalanej Dziewicy i bazuje, jak cała zresztą mitologia chrześcijańska, na starożytnych tradycjach „pogańskich” (greckich, rzymskich, egipskich), a szczególnie na legendach i przedstawieniach solarnej Meduzy. Mitologia tej archaicznej bogini słońca, zastąpionej następnie przez solarnego boga, odzwierciedla przejście od matriarchatu do patriarchatu. Veraikon, symbol boga wcielonego, a więc materialnego i widocznego, ma charakter protofotografii. Weronika patronuje więc malarzom i fotografom. Ale po co mi, ateistce, ten świat religijny? Bo prowadzi do źródeł naszych pojęć, języka i sztuki, ikonografii i wyobraźni. Weronika zaintrygowała mnie już w dzieciństwie, gdy jej wizerunki napotkałam w mamy niemieckich albumach sztuki średniowiecznej. Im dalej, tym bardziej mnie to wciągało, uświadamiając prastare matryce naszej mentalności. Patriarchat jest oparty na nadrzędnym kulcie ojca-słońca i podrzędnym kulcie matki-ziemi. Odwrócić tę hierarchię, jak się marzyło niektórym feministkom, nie zmienia istoty rzeczy. Myśleć w kategoriach patriarchalnych jak w matriarchalnych w XXI wieku to kompletny anachronizm, przejaw niewoli umysłowej i zabobonu.

veraikon i kobiecość

spotkanie z Grecją podsycało [...] we mnie zainteresowanie filozofią i historią sztuki. I przyczyniło się do odkrycia rozlicznych veraikonów kobiecej produkcji. Jest ich na świecie wiele i uchodzą często za alegorie sztuki, ale ich podstawowy sens jest inny. To alegorie prokreacji w kobiecym ciele, w materii. Greckie legendy korynckiej dziewczyny i Weroniki należą do uniwersalnej mitologii

„prawdziwego obrazu”, w której zjawiska fizjologiczne i fizyczne zmieszały się z fantazjami i zabobonami w skomplikowany system analogii, metafor i symboli, niełatwy do rozszyfrowania i właściwie dopiero przeze mnie porządnie zbadany, bo się nie bałam wejść na teren dogmatu i tabu. Jak drażliwy temat poruszyłam, uzmysłowiłam sobie dopiero po wydaniu książki *Veronica & Her Cloth* (1991), kiedy jej redaktor napisał do mnie: „Niewiarygodne! Jak mógł «New York Times» dać naukowe opracowanie genezy, historii i ikonografii «prawdziwego obrazu» do zrecenzowania teologowi! Przecież wiadomo, że musi je mieszać z błotem”. W wiele lat potem zdradził mi polski ksiądz, że w seminarium miał za zadanie wykupywać i niszczyć egzemplarze książki *Weronika i jej chusta* (1998).

kolory, cienie i „okropy”

Legendy dziewczyny z Koryntu i Weroniki, wywodzące się z tradycji sztuki mimetycznej, która bazuje na rysunku, odzwierciedlają też techniki stosowane przez artystów i zlecane pewnie czasem ich córkom. Najprostszymi posługiwałam się w dzieciństwie sama. Lewą rączką puszczałam na kartkę „zajączka”, prawą go obrysowywałam. Jesienią przyklejałam do papieru pakowego kolorowe liście. Ale wysychały i kruszyły się tak szybko, że wołałam je przekalkowywać jak monety i wycinać z papieru. Wycinałam też krakowiaków i górali wraz z ich strojami, gwiazdki z pozłotki, esy floresy z glansowanego papieru i obrazki kalkomanii, podniecającej jak potem praca z fotografią w ciemni. Z wycinanek układałam – jak wcześniej ze wspomnianych w *Wiek 21* odłamków szkła i porcelany, osmolonych łyżeczek, klamerek i innych szpargałów wygrzebanych z ruin na skarpie – obrazy na podłodze swojego pokoju. W środku było wesoło i kolorowo, co cieszyło mamę, po kątach robiło się smutno i szaro. A pod kaloryferem ukrywałam przed rodzicami wydzierane ukradkiem z gazet i magazynowane pod materacem wojenne „okropy”: fotografie z obozów koncentracyjnych, Hiroszimy.

fotografie

Kiedy zaczęłam robić zdjęcia po przyjeździe do Wiednia, sądziłam naiwnie, że fotografia służy dokumentacji świata, utrwala prawdę. Pojęłam, że może też szerzyć kłamstwo, zapoznając się z metamorfozami znanej fotografii Stalina z towarzyszymi, retuszowanymi, gdy ich likwidowano. Zdjęcie robiło się coraz bardziej puste, ale publikowano je w radzieckiej „Prawdzie” zawsze z tym samym podpisem.

sztuka i prawda

Prawda w sztuce, nie inaczej niż w życiu, jest względna i nie tylko „emocjonalna”, Agnieszko. Sztuka odwołuje się do naszej wiedzy, inteligencji, wrażliwości. Apeluje też do emocji, ale na nich nie gra, czym się różni od kiczu, reklamy, propagandy. Nie każdemu twórcy zależy na prawdzie, nie każdemu odbiorcy na jej wyłuskania z książki czy obrazu. Sporo ludzi zadowala się półprawdą czy wygodnym kłamstwem. A nawet z artystów poszukujących „prawdy”, potrafią się do niej zbliżyć jedynie nieliczni. W każdym razie przeważająca większość nie ma w ogóle tej ambicji. Produkuje rozrywkę, dekorację i sensację, serwuje bujdy na resorach, podsyca mrzonki i powiela szablony, upowszechnia bzdury i zabobony. Tak jest najłatwiej i najbardziej się opłaca. Trzeba też pamiętać, że sztuka to fikcja i iluzja, która może jedynie służyć „prawdzie”. Artysta nie „mówi prawdy”, lecz swoim kunsztem sprawia, że ją odczuwamy. Ale co dokładnie? Raz odczuwamy „prawdę”, bo utwór musnął w nas całą gamę strun, wzruszył, olśnił i oświecił swoim bogactwem. A kiedy indziej „prawdę” objawia nam coś przeciwnego: zawężenie, rygor, prostota, skrót, lakoniczność, synteza. „Szczegół, konkret, mimetyzm” mogą mieć wartość albo nie. Flaubert urzeka nas w *Salambo* „prawdziwym” przepychem zmysłowości, Kafka objawia nam w *Procesie* jakby kościec „prawdy”. „Konkret” może być nudny jak flaki z olejem, „mimetyzm” bywa nie do zniesienia. Utwór można utopić w powodzi „najprawdziwszych” szczegółów lub w bezdennej nudzie generalizacji. W sztuce nie ma recept, ale jedno jest pewne: tylko ktoś, komu się udało dotrzeć do „prawdy”, bo jej pragnął i szukał uparcie, może ją nam przekazać. Wiadomo, że ludzie prawdomówni i poszukiwacze „prawdy” używają tego słowa rzadko, na „prawdę” powołują się natomiast stale notoryczni kłamcy, oszuści i manipulatorzy, świętoszki i fanatycy. Odkrywanie „prawdy” wymaga wytrwałości, zdolności i odpowiednich okoliczności. W trudnych i tragicznych poznaje się zwykle „prawdę” znacznie lepiej niż w łatwych. Ten, kogo los oszczędził, wie o „prawdzie” życia mniej od tego, komu podstawił nogę. „Prawdy” życiowej ani artystycznej nie dostarczą Ci ignoranci, nieuki, leniuchy, nicponie, błazny i bęcwały. „Prawda” to funkcja talentu, charakteru i pracy nad sobą.

prawda życia

je ne sais quoi [...] otwiera oczy na świat, rzucając snop światła w głąb ciemnego ja. Myślisz o „prawdzie”, która się nam objawia w procesie percepcji, konstytuując się w umyśle wraz z dziełem. Do tej „prawdy” dojrzewa się wolno, odzwierciedla bowiem nie prostotę, ale komplikację istnienia. Jego złożo-

ność przekłada się w sztuce na komplikację struktury, nieprzeniknionej przy pobieżnej lekturze czy powierzchownym oglądzie. Do arcydzieł dorastamy stopniowo i powracamy wielokrotnie po nowe przejawy „prawdy”, ucząc się z wiekiem odkrywania jej coraz to nowych aspektów, lecz tylko wtedy, jeśli nie żyjemy w fałszu i samozakłamaniu. Artysta jest zanurzony w swojej indywidualnej prywatności, nie może być inaczej. Ale nie każda prywatność jest jednakowo ciekawa i nie każda sprzyja poszukiwaniu „prawdy”. Również „prawda uniwersalna” jest relatywna. Droga do „uniwersalności” prowadzi zawsze przez „prywatność”. Paradoks „prawdy” w sztuce polega na tym, że kunsztowna struktura artystycznego kłamstwa pozwala nam dostrzec ukrytą „prawdę” życia albo ją przynajmniej zasygnalizować.

maski

Sens maski jest złożony i paradoksalny. Maskujemy się, by się ocalić, jak moja mama w czasie okupacji, ale także na skutek traumy, jak mama po wojnie. Kto nosi maskę, przywyka z czasem do zamaskowania i bywa nawet, że nabiera „pasji do maskarady”. Czasem udaje się przejść przez życie w masce mniej lub bardziej normalnie, ale dość rzadko. Wieczne zamaskowanie podminowuje bowiem psyche, prowadząc do paranoi. Po drugie. Propaganda nienawiści do określonej grupy (rasowej, etnicznej, narodowej czy religijnej, do innej płci i orientacji seksualnej, do kobiet, dzieci czy starców, chorych psychicznie, niepełnosprawnych i tak dalej) ma na celu przyprawienie jej reprezentantom jednolitej maski, karykaturalnej i odrażającej, aby nią przysłonić indywidualne rysy twarzy, będące podstawą międzyludzkich kontaktów, empatii, współczucia, solidarności. Po trzecie. Twarze prześladowanych zastygają w maski strachu, rozpacz, upokorzenia i kamiennej obojętności, po czym ich rozpoznają prześladowcy. Po czwarte. Oprawcy to arcymistrzowie maskarady i maski, wyspecjalizowani, jak Eichmann, w masce banalnego zjadacza chleba.

przeciw uproszczeniom

Unikam słowa „Holokaust”, bo ma wydźwięk religijny i pomija zwykle inne ofiary nazizmu, chorych psychicznie, Cyganów, homoseksualistów, itd., więc w *Century 21* posługuję się tym terminem ironicznie. Moją biografię Majmonidesa, wystylizowaną na karykaturalny komiks i „operę mydlaną”, natchnęły brednie, jakie recenzowałam przez jakiś czas dla wydawców nowojorskich, próbujących odsiać świadectwa Zagłady od „Holokaustu *for fun and profit*”. Zrezygnowałam z tej niewdzięcznej roboty po przykrościach z jakimś szcze-

gólnie bezczelnym „wspomnieniem”, którego autor nie zadał sobie trudu, by sprawdzić pisownię nazw i nazwisk. Rzucił butelkami z benzyną na „Mylla Street” u boku „Andreya Angelowitcha”, a na pytanie, czy chodzi o ulicę Miłą i Antka Anielewicza, zwymyślał mnie i zagroził sądem. Kicz lubi się podszywać pod „naocznego świadka”. Zręczne miernoty przerabiają Zagładę na makabrę, sensację i sentymentalną propagandę, powielając i upiększając szablony koszmaru w swoich „holokaustowych gotowcach”, osiągających ogromne nakłady. Im więcej tego kiczu na rynku, tym trudniej przebić się dokumentom i relacjom naocznych świadków. Wspomnienie Jasi Reichardt, wstrząsająca w swojej lakonicznej prostocie opowieść o dwunastoletniej dziewczynce w warszawskim getcie i po aryjskiej stronie, pełna nieznanymi detalami o realiach Zagłady, nie znalazło u nas dotąd wydawców, zarzucających tej wybitnej książce brak spektakularności, czyli rzeczowy opis banalności dobra i zła.

„noc świata”

„Łatwiej rozbić atom niż zabobon” (Albert Einstein). Na zabobonie, a nie na teorii względności, formowały się bowiem przez tysiąclecia mityczne koncepcje przyrody i człowieka. Pisząc *Wiek 21*, nie spodziewałam się, że w wieku XXI zagrozi nam znów coś tak przedwczorajszego jak wojny religijne. Ale zdałam sobie sprawę, że jest to możliwe, podobnie jak nawrót totalitaryzmu. Ptaka w klatce ciągnie na wolność, ptaka na wolności do klatki. Umysł można zniewolić na wiele sposobów, w tym posługując się najnowszą techniką. Kult solarnej i ojcowskiej boskości może i dziś utorować drogę do absolutnej tyranii. Pisząc, że „gdy zajdzie słońce, musimy zachować pod powiekami jego wizję”, przywołałam „słońce” jako synonim „światła” i „oświecenia”. To metafora, postulująca zachowanie jasności umysłu i racjonalnego myślenia, „gdy zajdzie słońce” i zagrozi obskurantyzm. Lecz nie znaczy to niestety, że siły intelektu czy klarowność moralna zdołają zapobiec „nocy świata”. Posługuję się chętnie tą metaforą mamy i metaforami w ogóle, choć zdaję sobie sprawę z ich niejasności. Od „nocy świata” niedaleko przecież do szablonu „babskiej ciemnoty” czy stereotypu poety, piszącego o sobie na serio „dzień”, o żonie „noc”. Zmysłowy świat obrazów to pomaga umysłowi się wyklarować, to go prowadzi na manowce, cofa do świata dzieciństwa.

wzajemność

Twórczość cokolwiek warta polega na darze wczuwania się w innego czy inną jak w siebie samego. Albo na darze [...] przedstawiania innego jak siebie.

żałoba

Szlachetna osoba współczuje innym jak sobie, uczył mnie od małego ojciec. Konsekwencje tej nauki widać w całej mojej pracy. Ze współczucia dla afrykańskich Ików przemalowałam na czarno siebie i Helmuta. A na starość dołączyłam do „kanarków”, jak nazywam w myślach babcię, dziadka, ciocię Hilde i miliony ofiar ukrytych w żółtej mgle. Synonimem ich zagłady są „gaz”, „piec”, „Auschwitz”, „mydło” – szyfry nienawiści odzywającej się na stadionach piłkarskich czy demonstracjach neonazistowskich. Po te szyfry sięgają też artyści, gdy je chcą obnażyć. Lecz ja, portrecistka i autobiografka, unikam metafor masy. Przeciwstawiam jej indywidualne sylwetki, niepowtarzalne rysy twarzy. Moim tematem nie jest Zagłada, ale żałoba. Oraz pociecha, jaką daje sztuka, jej odbiór i tworzenie. Mój żółty cień siedział w Zachęcie wśród „Żółtych ptaków” w chustce z łodziami van Gogha na głowie twarzą do złocistej zasłony w hołdzie dla malarza, który pracę nad pejzażem pól dojrzałego zboża zakończył strzałem do siebie. Wiedząc, że to poderwie do lotu wrony, umieścił ich czarne krzyżyki na niebie, nieobecne tam jeszcze, póki żył, jak mi tłumaczyła mama, podsumowując: – Tak namalował żałobę po sobie. – Moje ostatnie instalacje to żałoba promienna jak słońce, żałoba, która mi przynosi ulgę.

współistnienie

Mój Majmonides stoi na antypodach filozofów typu Heideggera, nienadających się na przewodników przez byt i czas, bo interesuje ich wyłącznie konstrukcja własnego systemu. Nasze błędzenie nic ich nie obchodzi, więc nie zadają sobie w ogóle pytania: jak żyć przyzwoicie, sprawiedliwie, pożytecznie? Odpowiedź Mojżesza brzmi jak u Themersona: ćwiczmy się w empatii i tolerancji, mówmy wieloma językami, trzymajmy się faktów, korygujmy opinie obserwacją i eksperymentem, ceńmy wiedzę naukową i racjonalne myślenie. Jak u Wittgensteina: nie dywagujmy o tym, co dywagacji nie warto. Jak u Kanta: idźmy przed siebie pod rozgwieżdżonym niebem z kompasem moralnym w dłoni. I zdroworozsądkowo: bądźmy dość odważni, by płynąć pod prąd, ale w razie konieczności i z prądem; spacerujmy, rozmawiajmy i uczmy się do zgonu jak Majmonides senior, rewidujący w Japonii Majmonidesa z lat młodszych i średnich. Dawniej pragnął absolutu i abstrakcji, teraz uważa, że „ludzie oddani abstrakcjom to lunatycy. Prędzej czy później zaciera się im granica między prawdą a błędem, między rozumem a obłędem”. Szuka więc konkretności, szpera po „świątyniach i ogrodach”, czyta „na nowo stare księgi”, z których jedna to *Nightwood*, (*Nocny las*) Djuna Barnes, przesycony kwaśną wonią rozkładającej się materii.

Majmonides, moje superego najmądrzejsze, wie, że nie sprostamy wezwaniom XXI wieku bez relatywizacji starożytnego *sacrosanctum* konkurujących ze sobą religii i pism świętych, od dawna nieadekwatnych, ale trzymających umysły na smyczy, utrudniających współzycie, grożących globalną wojną i zniszczeniem przyrody. Mojżesz to alegoria intelektualnej względności: wszystko, co ludzkość wymyśliła kiedykolwiek, można i trzeba przewartościować, dostrzegając przy okazji, jak sporo z tego, co się na pozór wyklucza, może ze sobą współistnieć.

Katarzyna Meller

**„Pan Krystus po świecie rozesłał nie malarze,
ale nauczyciele...”**

**Głos polskich pisarzy protestanckich XVI wieku
o katolickiej ikonodulii**

W 1503 roku ukazał się pierwodruk dzieła Erazma z Rotterdamu *Enchiridion militis christiani* – niosący zbiór pouczeń moralnych dla pewnego hulaki i lekkoducha; przez kolejne 33 lata książkę tę wydano w Europie jeszcze 55 razy, co wymownie świadczy i o duchowych potrzebach chrześcijan doznających fatalnych skutków kryzysu zachodniego Kościoła, „doskonałej degrengolady papieżstwa” (jak to określił Kołakowski¹), i o roli Erazma w ukształtowaniu religijnej świadomości ludzi poszukujących, innej niż niesiona przez tradycję i praktykowana powszechnie, chrześcijańskiej duchowości wolnej od rytuałów i formalizmu. Erazm kierował uwagę chrześcijan na Biblię jako fundament chrześcijańskiej *pietas* oraz dowodził, że praktyki religijne są bezwartościowe, jeśli nie prowadzą do rzeczywistej wewnętrznej przemiany, głębokiej wewnętrznej konwersji. Uważał, iż cześć dla świętych oraz ich wyobrażeń w symulakrach, kult relikwii i obrazów odwodzi od chrześcijańskiej doskonałości, która ma duchową naturę. Prowadzi do niej Biblia jako źródło wiary, bezinteresowna łaska Boga jako źródło usprawiedliwienia oraz ludzka postawa zaufania i gotowości do życia w zgodzie z ewangelijnymi wskazaniem moralnymi. Obrazy są w drodze do zbawienia zbędne, w przeciwieństwie do Słowa Boga, Biblii, która jest wyłącznym depozytorium prawd wiary i prawdziwym Boga „obrazem”:

¹ L. Kołakowski, *Erazm i jego Bóg*, w: Erazm z Rotterdamu, *Enchiridion, czyli podręcznik żołnierza Chrystusowego nauk zbawiennych pełny*, przeł. J. Domański, Warszawa 1965, s. VIII.

Czczysz kości Pawła ukryte w szkatułce: czemuż nie czczysz myśli Pawła ukrytej w jego pismach? Cenisz wielce odrobinę ciała widoczną przez szkło: czemu nie podziwiasz całego ducha Pawłowego jaśniejącego w pismach? Oddajesz cześć wizerunkowi twarzy Chrystusa uformowanemu z kamienia albo drzewa, albo wymalowanemu farbami: z o wiele większym nabożeństwem cześć oddawać należy wizerunkowi myśli jego, który kunsztem Ducha świętego wryty został w literach Ewangelii. Żaden Apelles tak nie wymaluje pędzlem zarysów i kształtów ciała, jak w mowie każdego człowieka odbija się wizerunek jego umysłu. Dotyczy to szczególnie Chrystusa; ponieważ był on największą prostotą i prawdą, nie mogło zachodzić żadne niepodobieństwo pomiędzy wzorcem serca Bożego i wywodzącym się z niego wizerunkiem utrwalonym w mowie. Tak jak nic nie jest bardziej podobne Ojcu niż Syn, Słowo Ojca, wypływające z wnętrza serca jego, tak nic nie jest bardziej podobne do Chrystusa niż słowo Chrystusa z wnętrza przybytku najświętszego serca jego dobyte. I ty tego wizerunku nie podziwiasz, nie wielbisz, nie wpatrujesz się weń zbożnymi oczyma, nie kochasz sercem całym? [...] W osłupieniu przyglądasz się tunice albo chustce, która podobno należała do Chrystusa, a śpisz, czytając słowa Chrystusowe?²

Argumentacja Erazma – nowa w sposobie wyrażania, o humanistycznym polorze (na przykład odwołanie do Apellesa) i dydaktyczno-etycznej intencji – przywodzi na myśl dawne anikoniczne wywody pisarzy wczesnochrześcijańskich zaangażowanych w spory ikonoklastyczne na Wschodzie³ i wcześniejsze koncepcje judaistyczne, na przykład teologa judaizmu hellenistycznego Filona z Aleksandrii, krytycznie odnoszącego się do tych, którzy

zapełniają takimi figurami i statuami oraz wszelkimi innymi postaciami bałwanów, wykonanych ręką człowieka, a będących wytworem sztuki malarstwa, rzeźby, które przez to wyrządziły wielką szkodę ludzkiemu życiu. Tacy bowiem burzyli najlepszą podporę duszy, jaką jest prawdziwe pojęcie o wiecznie żyjącym Bogu⁴.

² Erazm z Rotterdamu, *Enchiridion, czyli podręcznik żołnierza Chrystusowego nauk zbawieniych pełny*, dz. cyt., s. 127-128 [tu i w innych miejscach podkr. – K.M.].

³ W chrześcijaństwie właściwie od początku pojawiały się skłonności anikoniczne i obrazoburcze. Od czasów sporu patrystycznego i konfliktu obrazoburczego w Bizancjum, przez całe średniowiecze towarzyszył reformistycznym, „heretykimi” wystąpieniom (waldensów, lollardów, husytów), wyczulonych na wszelkie formy kościelnego „bałwochwaltwa”. Zob. J. Dębicki, *Ideowe przesłanki obrazoburstwa w Czechach w czasach przedhusyckich i husyckich a teologia obrazu w okresie wczesnej reformacji*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 77-86. Obrazoburstwo w okresie reformacji ma ogromną literaturę naukową. W niniejszym szkicu przywołuję wyłącznie opracowania wprost odnoszące się do omawianych tekstów i problemów.

⁴ Filon Aleksandryjski, *O Dekalogu*, w: tegoż, *Pisma*, t. 1, red. L. Joachimowicz, Warszawa 1986, s. 208. Szerzej na temat długiej tradycji ikonoklastycznej jako kontekstu pro-

Rotterdamczyk w eleganckich moralistycznych wywodach (w *Enchirydionie* i w *Zbożnej biesiadzie*, i innych pokrewnych tematycznie dziełach) nie roztrząsał analogii między ganionym w Starym Testamencie bałwochwalstwem pogan i niewiernych Izraelitów a współczesną ikonodulią. Ten intelektualista, filolog, humanistyczny erudyta, miłośnik literatury antycznej i pacyfista, słowem: humanista chrześcijański – krytyki katolickiej idolatrii nie wiązał z rewoltą ikonoklastyczną, lecz z programem moralnym renowacji ducha: skupiał się na projektowaniu doskonałej chrześcijańskiej *pietas*, wyrażonej dobrym życiem zakotwiczonym w prawdzie niesionej przez słowo, Ewangelię⁵, co nie było ekskluzywnym ani elitarnym dezyderatem. Erazm stał się promotorem renesansowego chrześcijaństwa anikonicznego i skrypturalnego, które znalazło wyraz w rozmaitym konfesyjnym upostaciowaniu, w protestanckich doktrynach religijnych i niektórych wątkach katolickich projektów reformy wewnętrznej, syjących się ideami humanistów chrześcijańskich.

Początkowo reformatorski program Marcina Lutra zmierzał w tym samym kierunku: Luter podzielał znakomitą część poglądów Erazma (z wyjątkiem koncepcji wolnej woli i znaczenia grzechu, a więc antropologicznych podstaw luteranckiej doktryny). Wielu antypapiesko i antykościelnie usposobionym zwolennikom wielkiej odnowy Kościoła ów ideowy sojusz humanisty-erudyty i żarliwego reformatora wydawał się oczywisty. To oczekiwanie spełzło jednak ostatecznie na niczym: drogi humanizmu chrześcijańskiego i luteranizmu jako uformowanej konfesji rozeszły się, także w kwestii obrazów. Luter, jako organizator nowej wspólnoty wyznaniowej, zadbać musiał nie tylko o doktrynalne pryncypia, ale też o określenie formy ceremonii, sakramentów, etc. Kult obrazów nie wydawał mu się sprawą najważniejszą. Luter umieścił go wśród adiaforów, kwestii drugorzędnych dla istoty doktryny; odcinał się też od radykalnych nurtów obrazoburczych i zdołał powstrzymać rozruchy skrajnie nastawionych mieszczan, inspirowanych poglądami Tomasza Müntzera i Andreasa Karlstadta⁶. Krytykując nadużycia ikonodulii, przyznawał jednak

testanckiego ikonoklazmu zob. S. Michalski, *Protestanci i sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

⁵ Zob. szerzej na ten temat L. Kołakowski, dz. cyt.; J. Domański, *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*, Wrocław 1973.

⁶ W latach dwudziestych i trzydziestych XVI wieku Europa była widownią wielkich akcji obrazoburczych: palono obrazy o treści religijnej, usuwano wystrój kościołów. Sztuka religijna została oskarżona o to, że jest sprzeczna z pierwszym przykazaniem; tworzy przedmioty idolatrii wbrew wskazaniu z Księgi Wyjścia: 20,4-5: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani obrazu [...] Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył”. Dobitnie pisał o tym Andreas Karlstadt w *O zniesieniu obrazów* (1522): skoro wizerunkom przypię-



Il. 1. Ilustracje zamieszczone w niniejszym opracowaniu pochodzą z *Passional Christi und Antichristi*, Wittenberg 1521, tu karty 6 i 7

sztuce religijnej – w traktacie polemicznym z 1525 roku *Przeciw niebiańskim prorokom o obrazach i sakramencie* – ważną rolę w edukacji religijnej, zwłaszcza prostych ludzi. Tolerancja luteran dla przedstawień obrazowych pozwalała w przejmowanych przez ewangelików świątyniach zachować dawne ołtarze i obrazy, a sztuka religijna powstająca z inspiracji luterskich idei religijnych zyskała aprobatę jako jeden ze sposobów głoszenia słowa Bożego i wyrażania konfesyjnej tożsamości⁷.

sano magiczną moc, powinny więc ulec rytualnemu zniszczeniu, by straciły moc sakralną. Właśnie postawa Karlstadta, a także anabaptysty Tomasza Müntzera, patronuje wielkim akcjom obrazoburców, i to ich działania są źródłem „czarnej legendy” ikonoklazmu reformacyjnego. Zob. S. Michalski, dz. cyt., s. 13-141; zob. też M. Piłaszewicz-Łopatecka, *Ulrich Zwingli – zwiastun słowa, przeciwnik obrazów. Zagadnienie wizerunków świętych w doktrynie i praktyce*, w: *Studia nad reformacją*, red. E. Bagińska, P. Guzowski, M. Liedke, Białystok 2010, s. 152-164.

⁷ Zob. m.in. J. Pokora, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*, Warszawa 1982; J. Harasimowicz, *Sztuka jako medium nowożytnej konfesjonalizacji*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, dz. cyt., s. 51-76; A. Kucharski, *Kwestia sztuki w pismach*

Polskie piśmiennictwo angażujące się w pierwszej połowie XVI stulecia w propagowanie reformacyjnych idei religijnych⁸ w sprawie kultu obrazów oddaje tenor wypowiedzi Lutra. Wśród formułowanych wówczas zarzutów wobec katolickiej (jak mawiano: „rzymskiej”, „papieskiej”, „antykrystowej”) doktryny usprawiedliwienia i zasługi zachęcającej do „uczynkowości” oraz idei pośrednictwa – na równi stawiano wszelkie „superstycyje” (tj. zabobony): adorację obrazów, kult świętych i relikwii⁹, kościelne ceremonie, posty, odpusty, pielgrzymki, działalność fundacyjną, etc. Kwestiom tym poświęcano całe passusy w książkach formujących i wyrażających ewangelicką doktrynę religijną: konfesjach, katechizmach, postyllach, agendach. Dla Jana Seklucjana, prowadzącego z Królewca wielką akcję propagandową luteranizmu skierowaną do Polaków w Koronie, kult obrazów to oczywiście naganny przejaw bałwochwalstwa, dowód rozminięcia się Kościoła z treścią i przesłaniem Biblii (w tym z zakazem czci „bożków” i nakazem chwały Boga „w psalmach i pieśniach” oraz postawy zaufania i wdzięczności), a także odejścia od ewangelicznej prostoty kultu pierwszych chrześcijan. Seklucjan w *Wyznaniu wiary* (1544) pisał więc, w zgodzie z poglądami Lutra, o dydaktycznej wartości obrazów i negatywnie oceniał dewocyjne praktyki związane z wizerunkami:

O obraziech¹⁰ to rozumiem, jeśli im nie przydawają jakiej chwały, mogą być w domu bożym dla prostych ludzi. Na które weźrzawszy, mogą chwalić Pana Boga w świętych jego, iż Pan Bóg ty, których to jest pamiątka (obrazy), raczył je (dla ich wiary, którą uczynkami dobremi potwierdzili i okazowali) [...] przyjąć w łaskę swoje, których też

polskich protestantów XVI i pierwszej połowy XVII wieku. Wybrane zagadnienia, w: Studia nad reformacją, dz. cyt., s. 165-186.

⁸ Zob. M. Czapska, *Polemika pierwszego okresu reformacji w Polsce*, „Reformacja w Polsce” 1928, t. 5, z. 2, s. 1-31.

⁹ Reformacja związała krytykę kultu obrazów z krytyką kultu świętych i relikwii, gdyż kulty te były ze sobą ściśle związane od XIII wieku, gdy na soborze laterańskim IV skryształizowała się doktryna eucharystyczna i zrównano status obrazów kultowych i relikwii. Jako relikwie czczono obrazy powstałe w sposób – jak sądzono – nadprzyrodzony, np. wizerunki Maryi. Dawna dewocja zostawiła liczne świadectwa osobowego traktowania obrazów: ich namaszczenie, błogosławienie, a w wypadku przedstawień maryjnych – koronowanie, wreszcie rytuały „karania”, upokarzania obrazów świętych, którzy zawiedli oczekiwania modlących się. Zob. G. Jurkowlaniec, *Kult obrazów a kult świętych w nowożytnym Krakowie*, „Barok” 2004, 11, nr 2, s. 69-87.

¹⁰ W polszczyźnie XVI w. słowo „obraz” oznacza każdy wizerunek: malowidło, rzeźbę („obraz z gliny ulepiony”, rzezany, ulany z wosku etc.), podobiznę wykonaną w kamieniu, drewnie, glinie lub na płótnie, *imago, simulacrum*. Tak rozumianych „obrazów” w świątyniach nie traktowano jako dzieła sztuki, ale obiekty kultowe. Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M.R. Mayenowa, t. 19, red. L. Woronczakowa, oprac. J. Bieńkowska, Wrocław 1990, hasło obraz.

wiary mamy naśladować [...] Ale przed obrazami klękać, ofiarować, świeczki stawiać, na wspomnienie ich wzywać, w nich nadzieje mieć albo im pacierze mówić – to jest pogańskie, a Panu Bogu barzo mierzone bałwochwalstwo¹¹.

Niezliczone tyrady przeciwko adoracji obrazów (*sensu largo*) i pokładaniu w nich nadziei formułowane były w polskim piśmiennictwie reformacyjnym językiem popularnym, zharmonizowanym z perswazyjnym tokiem wywodów adresowanych do szerokiego kręgu odbiorców. W tonie miejscami żartobliwym, z satyrycznym zacięciem, czasem wręcz w ujęciu komicznym¹², choć z intencją najzupełniej poważną, wypowiadali się Seklucjan w mentorskim dialogu *Student* (ok. 1548), Marcin Krowicki w *Chrześcijańskim a żartobliwym napomnieniu* (1554), pamflecie na katolicyzm i zarazem płomiennym manifestie reformacji polskiej, przypominającym bojowością Lutrowy apel *An den Christlichen Adel deutscher Nation*¹³, i później podobnie w *Obronie nauki prawdziwej* (1560), Eustachy Trepka w bezlitośnie drwiącej z katolickich ceremonii *Tragedii o mszej* (tłumaczonej z Bernarda Ochina, 1560), Mikołaj Rej w *Krótkiej rozprawie* (1543), *Kupcu* (1549), *Postylli* (1557) i nieco później w *Figlikach* (1562) oraz *Apokalypsis* (komentarzu do Apokalipsy św. Jana, 1565) – by wspomnieć najbardziej charakterystyczne teksty protestanckich autorów tego czasu. Ze wewnątrzność kultu, zatem także adorację symulaków, cześć dla sakralizowanych legendami „cudownych” miejsc i przedstawień, konfrontowano z prostą zasadą fiducji: „wiara zbawia grzesznego, nie trzeba wymysłu tego”¹⁴.

¹¹ J. Seklucjan, *Wyznanie wiary chrześcijańskiej*, oprac. H. Kowalska, S. Rospond, Warszawa 1972, s. 22. Podobnie pisał Jan Zaremba w wykładzie katechizmu: „Ponieważ Bóg jest duch, a nie ciało, przeto tym przykazaniem nam nakazuje, abyśmy go ku żadnej rzeczy cielesnej, ani też i ku obrazowi przypodobać nie śmieli. A także też zakazuje, abyśmy chwały i służby a modły jego Boskiej żadnemu stworzeniu, ani też obrazowi nie przywłaszczali, ani się jemu żadnym obyczajem nabożeństwa kłaniali, ani przed nim klękali, ani go śmili [...]”. Zob. *Katechizm brzeski 1553/1554 r.*, wyd. F. Puławski, Warszawa 1908, *Collectanea Bibl. Ordynacji Krasińskich*, nr 1, s. 2-3.

¹² Obiegowe tematy polemik antykatolickich (także tradycje liturgiczne, zwyczaje i wyobrażenia religijne) włączył Rej do swoich żartobliwych, niestroniących od obscenów, facecji. Intrygujące interpretacje „religijnych” *Figlików* Reja, zaangażowanego w „zapasy z rzymskim Antychrystem” w czasie, w którym rozpoznano cechy przedapokaliptycznego wzmożenia się zła i „ataku” bestii (Rzymu, papieża) zob. P. Stępień, *Śmiech w czasach ostatecznych. Tematyka religijna w „Figlikach” Mikołaja Reja*, Warszawa 2013.

¹³ Zwrócił na to uwagę Henryk Barycz w studium *Marcin Krowicki polemista i pamfletysta polskiej reformacji*, w: tenże, *Z epoki renesansu, reformacji i baroku: prądy, idee, ludzie, książki*, Warszawa 1971, s. 324-325.

¹⁴ J. Seklucjan, *Student. Rozprawa krótka a prosta o niktorych ceremoniach i ustawach kościelnych*, wyd. M. Adamczyk, W.R. Rzepka, Poznań 1994, s. 8. Bigoteria raziła

W dowodzeniu użyteczne bywały skrypturalne argumenty wskazujące na pogański rodowód katolickiej idolatrii, którą konfrontowano z pierwszym przykazaniem Dekalogu, a przekonanie, iż „obrazy nic nie mogą” (tj. nie mają wpływu na zbawienie ani nie dostarczają dowodów wiary¹⁵), ilustrowano nawiązaniem do Psalmu 115,3-7: „Aleć zaprawdę Bóg nasz jest na niebie, a wszystko co chce czyni. Bałwani ich są srebro i złoto i robota rąk ludzkich. Usta mają, a nie mówią; oczy mają, a nie widzą. Mają uszy, a nie słyszą; nozdrze mają, a nie czują wonności. Mając ręce niczego się nie tkną, a mając nogi nie chodzą ani wołają gardłem swym” (Biblia brzeska). W tle rysowano ekonomiczne powody reformacyjnej abominacji dla zewnętrznych form kultu, „dla wziętka” (zysk kościoła z odpustów, mszy, lokalnych kultów, udzielanych sakramentów) i racje moralne (nadużycie władzy, koniunkturalizm, obłuda, głupota wiernych, ignorowanie istoty chrześcijańskiej *caritas*). Tenor tych wypowiedzi dobrze ilustruje wywód Krowickiego w *Obronie nauki prawdziwej* (1560) w serii dramatycznie kontrapunktowanych wizerunków prawdziwego Kościoła Chrystusa i babilońskiego, antychrystowego, diabelskiego Kościoła papieskiego¹⁶:

też niez zaangażowanych w spory konfesyjne, np. humanistę Łukasza Górnickiego, który w *Dworzaninie polskim* (1566) włożył w usta Stanisława Wapowskiego słowa: „to bych panu swemu przypomniał, aby był statecznie nabożnym, bez owego bożkowania, a lizania obrazków; przy tym też, aby sie nie wdawał w czarnoksiężstwa, w czary i w ine wieszczby, a wróżki próżne, abowiem gdzieby ku statecznej mądrości, miłość serdeczną pana Boga a nabożeństwo przyłączył, musiałby mieć i szczęście, i Boga obrońcą siebie, któryby mu przymnażał wszystkich fortun tak czasu wojny, jako też czasu pokoja”. Zob. Ł. Górnicki, *Pisma*, oprac. R. Pollak, t. 1, Warszawa 1961, s. 407.

¹⁵ O europejskim reformacyjnym ikonoklazmie i teologicznej dyskusji na temat roli obrazów i sztuki religijnej zob. m.in. S. Michalski, dz. cyt., s. 87-141; K. Cieślak, *Miedzy Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 5-42.

¹⁶ Zauważalna jest analogia polemicznej strategii Krowickiego (i dobór tematów) z układem i polemiczną wymową cyklu radykalnych w treści i wyrazie antykatolickich drzeworytów Łukasza Cranacha st. w wittenberskim *Passional Christi und Antichristi* z 1521 roku. (Luter zaaprobował komentarze Filipa Melanchtona i Johanna Schwertfegera do Cranachowych ilustracji). Dzieło składało się z podwojonych dwunastu tablic, na których scenom z życia Chrystusa przeciwstawiono obrazy z papieżem. Tak więc scenę wypędzania przepukniów ze świątyni kontrowano obrazem kupowania odpustów, epizodowi obmywania stóp apostołom przeciwstawiono hołd królów całujących papieski pantofel, pasji Chrystusa – uwielbienie papieża, a cykl kończy wniebowstąpienie Syna Bożego i strącenie do piekieł papieża. Zob. B. Dykema, *Reading Visual Rhetoric: Strategies of Piety and Propaganda in Lucas Cranach the Elder's Passional Christi und Antichristi*, w: *ReVisioning: Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art*, Cambridge 2014.

Na odpusty biegać, pielgrzymować, do desek malowanych się obiecować albo do słupów, księdzu za uchem poszeptać, do świętych się uciekać, przed obrazy klękać, msze na każdy dzień wysłuchać, chleb za Boga chwalić, święconą wodą się kropić, mięsa w niektóre dni z nabiałem nie jeść, w odzieniu inakszym niżli insi ludzie chodzić, głowę golić, plesze nosić, [...] w kościele po łacinie wrzeszczeć, świecić we dnie ślepym obrazom, bez żony mieszkać [...] – to są „uczynki diabelskie, od Antykrysta, sługi jego, zmyślane”¹⁷.

Z oburzeniem, politowaniem, a czasem szyderstwem rozprawiano o „djabelskim” kulcie¹⁸, „bałwaństwie”, bałwanach-idolach, „strugałkach” (krucyfiksach) w „bożnicach niewierników” wystawianych i otaczanych czcią, uciekaniu się „do obrazów, do grobów umarłych i do bałwanów inych, w ziółkach, w świeczkach, w kadzidłach i w inych wymysłach tego świata nadzieję swą pokładając”¹⁹. Bóg jest wszędzie, próżne więc są owe „biegania, szukając Boga, łaski Jego, grzechów odpustów, od miejsca do miejsca, od góry do góry, jako by Bóg nie wszędzie był, biegania za monstrancją, biegania ze krzyżmi po polu, klęknięcia przed obrazy i inszych niezliczność”²⁰. Wszystko to jest powodem zgorznienia:

[...] i dziś każdy człowiek wierny, który jedno uprzejmie chwałę Bożą miłuje, trudno tego ścirpieć ma, kiedy sie nie tylko lud prosty, ale sami księża przed drewnem a kamieniem, i słupy niememi kłaniają, kadząc przed nimi, śpiewając, i pocziwość wszelaką wyrządzają²¹.

Zanim nastąpił zwrot ku „Genewie”, protestanci krytykowali katolickie formy kultu (także cześć dla „świętych obrazów”), wedle luterańskiej wykładni traktując je jako nadużycie, przejaw „rzymskiego bałwochwalstwa”²² równie naganny (bo sprzeczny z Pismem Świętym i niezgodny z duchową istotą

¹⁷ M. Krowicki, *Obrona nauki prawdziwej i wiary starodawnej krześcijańskiej*, Pińczów 1560, k. 61-61 v.

¹⁸ W antykatolickim dialogu Seklucjana *Pokusy szatańskie albo Rozmowa szatana z grzesznikiem* (ok. 1550) właśnie czart jest rzecznikiem poglądów katolickich, a jego antagonistą, „grzesznik” rezonuje protestancki punkt widzenia.

¹⁹ Przytaczane tu określenia pochodzą z różnych pism reformacyjnych Seklucjana, Reja, Grzegorza z Żarnowca.

²⁰ *Katechizm brzeski 1553/1554*, dz. cyt., s. 45.

²¹ *Konfesja sandomierska*, oprac., transkrypcja i komentarz językoznawczy K. Długosz-Kurczabowa, Warszawa 1995, s. 46.

²² Szerzej pisałam o tym w studium *Żywe obrazy. Teatralność kultu religijnego w ujęciu szesnastowiecznego piśmiennictwa różnowierczego*, w: *„Noc przeszła, a dzień się przybliżył.” Studia o polskim piśmiennictwie*, Poznań 2004.

chrześcijaństwa) jak rozmaite ceremonie i dewocyjne praktyki. Nie zakazywano przedstawiania, obrazowania *sacrum*, lecz kwestionowano fałszywe soteriologiczne nadzieje ikonodulów. Jednocześnie eksponowano fundamentalne dla reformacji zaufanie do słowa: uznanie Biblii jako jedynego i wystarczającego źródła wiary, nakaz głoszenia wiary i wzajemnego nauczania jako wspólnej powinności Kościoła (tj. ludzkiej wspólnoty wiary) oraz zobowiązanie do oddawania chwały Boga w pieśniach i psalmach (w ślad za psalmiczną formułą *laudate dominum omnes gentes iubilate deo, omnis terra*). Biblijne wskazanie: „Wiara tedy jest z słuchania, a słuchanie przez słowo Boże” (Rz 10,17) animowało poszukujących zagubionej – w instytucjonalnym Kościele, w gąszczu ceremonii i rytuałów, w egzaltacjach pobożności masowej – prostej „mowy prawdy”, dającej poczucie obecności Boga, prawd wiary, które „oznajmia Pismo”. Protestanci wszelkiej denominacji nie mieli wątpliwości, że tylko poprzez Biblię człowiek dotyka *mysterium fidei* i że o Bogu wiadomo tylko tyle, ile można się o nim dowiedzieć z Pisma Świętego. Zdanie Lutra, iż tylko uszy (a nie oczy) są właściwym organem prowadzącym chrześcijanina do doskonałej wiary, legło u podstaw reformacyjnej zasady *fides ex auditu*, a wezwanie: „Byle ta święta szkoła chrześcijańskiej duszy/ W oczy się nie przeniosła, opuściwszy uszy”²³, brzmiało w kręgach ewangelickich równie donośnie w okresie formowania się protestanckich doktryn religijnych w polemicznym zwarciu z doktryną katolicką, jak i długo później, w okresie kontrreformacji, gdy stanowiło wyróżnik i spoiwo tożsamości religijnej zmarginalizowanej ewangelickiej wspólnoty wyznaniowej. Podkreślano wagę indywidualnej, samodzielnej lektury Pisma, bowiem ożywiający je Duch działa bezpośrednio, dociera wszędzie. Powtarzane stale zalecenie, by słuchać „głosu żywego Chrystusowej nauki” nadzwyczaj podnosiło rangę kazania i wszystkich form werbalnej perswazji. Słowo docierało do wiernych oczywiście w formie brzmieniowej²⁴, w lekcji Biblii, w kazaniu, modlitwie, w skojarzeniu z muzyką, w pieśni; nadto wdzierało się w pamięć dzięki formie wizualnej,

²³ W. Potocki, *Dyskurs o obrazach świętych Bożych*, w: *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677-1695*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1987, s. 519; zob. tamże inne wiersze o tej tematyce: *Seneka o obrazach, poganinem bywszy*, s. 289; *Obrazy świętych*, s. 362; *Dysputa z Lutrem o obrazach*, s. 358; zob. też K. Obremski, „Głupi się trochę uczą, a mędrzy głupieją”. *Wacław Potocki i polski spór o obrazy*, „Pamiętnik Literacki” 1996, r. 87, z. 3, s. 3-16; G. Kurylewicz, *Wzrok czy słuch?*, „Ogród” 1993, nr 1/4, s. 294-300.

²⁴ Na wyższość tekstu mówionego nad pisany, zgodnie z zasadą „obiektywnej skuteczności Słowa sakralnego”, zwracał też uwagę kardynał Stanisław Hozjusz przy okazji sporu o język liturgii z Andrzejem Fryczem Modrzewskim. Intelktualnym zapleczem wywodu Hozjusza była tradycja platońsko-augustyńska. Na fakty te zwróciła uwagę M. Ha-



Il. 2. Karty 24 i 25

w postaci inskrypcji, „widzialnych słów”, biblijnych wersetów, umieszczanych na przykład na ambonach²⁵.

Wraz z pogłębioną refleksją teologiczną i umacnianiem się w Rzeczypospolitej poglądów Jana Kalwina, z wolna wyłaniał się nowy problem: prawomocności wizerunków, obrazu jako reprezentacji, a więc ikonoklazm w sensie ścisłym. Podstawowe dzieło Kalwina *Instituio christianae religionis* (1559-1560) jasno stwierdzało:

nusiewicz, *Wobec tajemnicy słowa. XVI-wieczne pytania o wartość poznawczą i estetyczną „przyrodzonej” mowy*, „Pamiętnik Literacki” 1995, r. 86, z. 2, s. 110-111.

²⁵ Zob. J. Pokora, dz. cyt., s. 63-116. Na prymat protestanckiego „ucha” nad katolickim „okiem” zwraca uwagę D. Chemperek w rozprawie *Idee humanistyczne polskich wspólnot protestanckich w okresie konfesjonalizacji. Perspektywa europejska i „małej gromadki”*, w: *Humanizm polski i wspólnoty. Naród – społeczeństwo – państwo – Europa*, red. M. Cieński, Warszawa 2010, s. 233, ze wskazaniem na pracę T. Fabiny, *Catholic Eyes and Protestant Ears (The Conflict of Visuality and Aurality in a Hermeneutical Perspective)*, w: *Iconography in Cultural Studies*, ed. A. Kiss, Szeged 1996, s. 39-49.

Przedstawianie Boga w widzialnej formie uważamy za niewłaściwe, ponieważ On tego sam zakazał i ponieważ nie mogłoby dojść do tego bez uszczerbku dla Jego wspaniałości i chwały²⁶.

Jak trafnie zauważono:

Centralną kategorią teologii Kalwina było pojęcie chwały Boga. Łączyło się ono z poczuciem niezmiernego dystansu między Bogiem a człowiekiem. Kult obrazów, jak i wszelkie próby figuralnego wyobrażenia Boga były, wedle Kalwina, zuchwałą próbą pomniejszenia dystansu, stanowiły one bezpośrednio wyzwanie dla Majestatu Boga²⁷,

antropomorfizację, a więc pozbawienie Boga należnej mu czci. Skracanie za pomocą obrazu dystansu do dalekiego, nieskończonego, niewidzialnego, ukrytego Boga, „zamykało” go w skończonej i widzialnej formie, ograniczających ramach obrazu i materialnym, zniszczalnym tworzywie.

Twierdzenie Kalwina:

Majestat Boski bywa haniebnie zeszepeczony wówczas, kiedy pod postacią równie niewstydlivą jak bezmyślną chcemy odtworzyć ducha na podobieństwo ciała, przedstawić w obrazie widzialnym tego, który jest niewidzialnym, i przyrównać do rzeczy niezujących tego, który ożywia wszystko²⁸

– zwięźle ujął po latach Wacław Potocki w ironicznym pytaniu: „Byli w niebie i bogów widzieli malarze,/ Że im farbą na płótnie ludzkie dają twarze?”²⁹

W przejętym z kalwinisty Henryka Bullingera komentarzu do Apokalipsy św. Jana Mikołaj Rej zrazu naigrywał się z obrazowych przedstawień Boga, konfrontując biblijne pytanie retoryczne z obrazową konkretyzacją utrwaloną w tradycyjnej ikonografii i naiwną praktyką dewocyjną:

Jakoż się tego zaprzec mają ubodzy Rzymianie, gdy prorok woła „I ktoż jest podobien Tobie, miły Panie?!” [Ps 34], a on im ukazuje z długą siwą brodą Boga Ojca, a on mu się kłania, a on mu kurzy, ubierze w perły, w złotohławy. Jakoż tedy ubogi nędzniczek nie ma zasię ujrzawszy, [...] nie wierzyć temu, iż to jest Bóg Ojciec?³⁰,

²⁶ Cyt. za: J. Kalwin, *Zasady religii chrześcijańskiej*, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 128.

²⁷ S. Michalski w komentarzu do tekstu Kalwina, tamże, s. 131.

²⁸ J. Kalwin, dz. cyt., s. 128.

²⁹ W. Potocki, *Seneka o obraziech*, w: *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677-1695*, dz. cyt., s. 290.

³⁰ M. Rej, *Apocalypsis*, dz. cyt., s. 180 i n.

lecz tyradę przeciw obrazom religijnym zamknął *stricte* ikonoklastyczną refleksją:

A jeśli się chce widzieć o b r a z u jakiego wielmożności Jego, oto masz miesiąc, słońce, gwiazdy, polne kwiecie, góry rozliczne, rzeki, drzewa piękne, tu się dziuwuj, tu się przypatruj³¹.

Konfesja helwecka Henryka Bullingera, przełożona na język polski przez Krzysztofa Trecego została opublikowana w 1570 roku jako główna część *Konfesji sandomierskiej*. Autor artykułu *O bałwaniech abo obraziech, Bogu Panu Krystusowi i świętym przypodobanych* już w formule tytułowej dokonał interpretacji wizerunków jako „przypodobania”, tj. „upodobnienia”, „podobieństwa”, a zatem – antropomorfizacji, skoro:

[...] Bóg jedyny a prawdziwy jest Duch niewidziany i w istności swojej nieogarniony, przetoż nie może być żadnym obyczajem ani obrazem sobie podobnym wyrażony. Skąd bezpiecznie wedle Pisma Ś[więtego] wszystkie takowe Boskie obrazy i podobieństwa nazywamy kłamstwem i bałwany, nie tylko pogańskie bożki, ale i krześcijańskie obrazy w jednej liczbie zamykając. Abowiem chocia Pan Krystus człowieczą naturę na się przyjął, a wszakże będąc w jednej osobie Bogiem prawdziwym i człowiekiem, żadną miarą wymalowan ani wyrzezan być nie może³².

Konfesja krytycznie odniosła się do wszystkich katolickich twierdzeń o edukacyjnej roli obrazów:

A iż pospolicie mówią rzymscy teologowie: obrazy są księgami prostych ludzi. Sami się w tym wydawają, że głosu żywego Chrystusowej nauki zaniechali i ten swój urząd na martwe obrazy włożyli³³,

³¹ W innym miejscu, w *Kupcu*, pisał, że to człowiek ukształtowany na obraz i podobieństwo Boga jest prawdziwym *imago Dei*. Autentyczne człowieczeństwo potwierdza się w miłości bliźniego, drugiego człowieka: „Tego jedno stworzył sobie/ Podobnego swej osobie./ Więc tu przed niem wen dudkują,/ Co ji pięknie wymalują./ A prawego [prawdziwego] się nie wstydzą,/ Który w nędznym bliźniem widzą;/ [...] / Nie dbają więc nic bogacze,/ Kiedy Pański obraz płacze”. Zob. M. Rej, *Kupiec*, oprac. A. Brückner, Kraków 1924, s. 115.

³² *Konfesja sandomierska*, dz. cyt., s. 44-45. Na temat dwugłosu o obrazach *Konfesji sandomierskiej* i polemicznego wobec niej traktatu *Iudicium* Jakuba Wujka zob. A. Frejlich, *Obraz religijny w Konfesji Sandomierskiej i „Iudicium” Jakuba Wujka*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, dz. cyt., s. 269-279.

³³ *Konfesja sandomierska*, dz. cyt., s. 44.

ich funkcji religijnej i kultowej³⁴, ale przede wszystkim mocno akcentowała zakaz sporządzania symulakrów:

[Chrystus] też sam jawnie powiedzieć raczył, że nie przyszedł ku skażeniu onego wiecznego zakonu palcem Bożym napisanego, w którym przykazanie wtóre znakomicie a srodze obrazów wszelakich zakazuje, nie tylko chwalić, ale ani czynić³⁵.

„Omylne” jest przekonanie o pożytku z „martwych obrazów”,

gdyż żywy Krystus mieszka w ludziach krześcijańskich ustawicznie przez Ducha swojego, i jesteśmy Kościołem żywym Boga żywego, [...] lecz żadnego spółku rzeczy żywiące z martwymi obrazy mieć nie mogą³⁶;

wraca też argument o dziele stworzenia jako obrazie Boga:

gdziekolwiek się jedno obrócim po szerokości świata, zewsząd pełno żywych rzeczy od Boga stworzonych przed oczy nasze przypada, które nas prawdziwie o Bogu i o wszechmocności a dobroci jego upominać mogą³⁷.

W realiach kultury polskiej ściśle anikoniczne nastawienie kalwinizmu nie skutkowało akcjami ikonoklastycznymi o tak dramatycznym przebiegu, jak w zachodniej Europie. Świeccy patroni zborów w dobrach prywatnych zerwanie z Kościołem rzymskim manifestowali zwykle oddaleniem księdza i opróżnieniem świątyni z ozdób i aparatów; niekiedy wyposażenie kościoła palono (wzmiankują o tym księgi wizytacji biskupich), zwykle jednak obrazy odwracano licem do ściany, bądź zakrywano (jak w Seceminie, gdzie jeden z patronów zarządził, by nie zrazić prostych ludzi, „dębowe bogi” i „częstochowskie deski” przykryć płachtami). To spotkałoby się z aprobatą Jerzego Izraela, założyciela Kościoła Jednoty Braci Czeskich w Polsce, który po wizytacji małopolskich zborów studził za pała obrazoburców, w moderacyjnym tonie pisząc:

Obrazy, organy, niepotrzebne świece i insze, ty mają być znieagła wyrzucane, [...] żebyśmy w tym antykrystowi przyzwalającymi widzeni nie byli; potrzeba pilnego sądu, aby napirwej kaznodzieja kazięł a wyrzucęł bałwany i obrazy duchowne z serc

³⁴ Na podobieństwa krytycznego osądu kultu obrazów z innymi konfesjami, np. Jana Seklucjana, Stanisława Lutomirskiego, Franciszka Stankara, Jednoty braci czeskich, zwraca uwagę J. Lehmann, *Konfesja sandomierska na tle innych konfesji w Polsce XVI wieku*, Warszawa 1937, s. 153-156.

³⁵ *Konfesja sandomierska*, dz. cyt., s. 45.

³⁶ Tamże, s. 45-46.

³⁷ Tamże, s. 47.

ludzkich przez pilne kazanie słowa Bożego, przez częste napominanie. Inaczej, by kto pokazał wszystkie bałwany, obrazy i wszystkie ołtarze, nie skazili duchownego bałwochwalstwa, [ten] nic nie wdziaga. Ale kto skazi w sercach ludzkich, tedy ini radzi pomogą kazać tych zewnętrznych bałwanów³⁸.

W refleksji o większej szkodliwości „duchownego bałwochwalstwa” niż „zewnętrznego”³⁹ dosłyszeć tu można pogłos poglądów Erazma z Rotterdamu⁴⁰. Wątpliwości na temat reprezentatywnej funkcji obrazu wykładano w odrębnych solidnych teologicznych wywodach – w niezachowanym dziś dziele *O bałwochwalstwie i obrazach z Pisma Starego i Nowego Testamentu nauka* (1590) nieznanemu kalwińskiemu autorowi zebrano z Biblii trzysta miejsc przeciwko idolatrii⁴¹, i okazjonalnie w książkach religijnych formujących konfesyjnie, przeznaczonych do codziennego użytku. Wcześniej kalwinistyczny punkt widzenia celnie wyłożył Grzegorz z Żarnowca potępiający w czambuł katolicką idolatrię w *Kazaniu drugim na dzień należenia krzyża Pana Krystusowego: o obrazach i bałwanach, naprzeciwko wszystkim obrazotwórcom i wszelkiego bałwochwalstwa w Zakonie Bożym zakazanego prorokom i obrońcom, a zabobonów pogańskich rozsiewaczom*, w trzeciej części *Postylli*⁴². Żarnowczyk swój solidny, drobiazgowy teologiczny wywód racji przemawiających za ikonoklazmem argumentował treścią Biblii, krytycznym rozbiorem postanowień soborowych, opiniami z pism Ojców Kościoła. W czci obrazów obawiał się niebezpieczeństwa deifikowania obrazu i animizacji wizerunku, a więc prostej drogi do wielobóstwa. Tak jak Kalwin uważał, że obrazowa reprezentacja stwarza złudne poczucie obecności Boga i bliskości *sacrum*, mamy fałszywą nadzieję pośred-

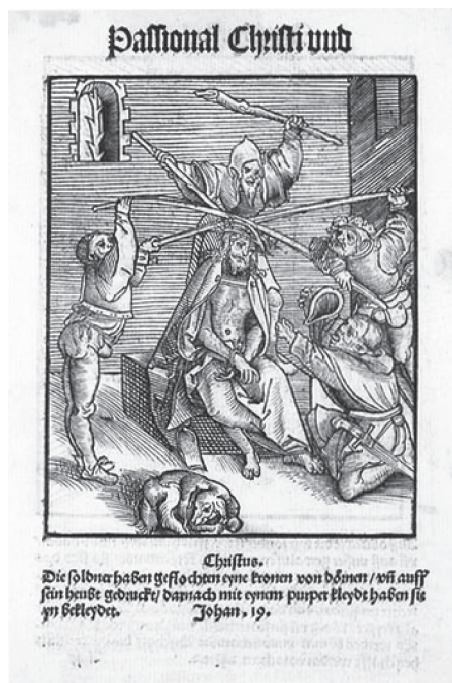
³⁸ Cyt. za: J. Lehmann, dz. cyt., s. 155.

³⁹ J. Harasimowicz, „*Vera idolatria est in corde*”. *Z dziejów obrazowania Pierwszego Przykazania Bożego w sztuce nowożytnej*, w: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult” KUL-Lublin, 6-8 października 1999*, red. M. Mazurczak, J. Patyra, Lublin 2002.

⁴⁰ Radykalny ikonoklasta, kalwinista Grzegorz z Żarnowca, ganił Erazma, Melanchtona i Lutera za łagodny osąd obrazów. Zob. niżej.

⁴¹ Polemicznie odniósł się do nich jezuicki oponent „kalwinisty”, Adrian Junga, w dodatku do *Rozwiązania 52 kwestii o Kościele Bożym* pt. *Respons na książki jednego kalwinisty przeciw obrazom chrześcijańskim* (1593). Indeks ksiąg zakazanych odnotował inne niedochowane do dziś dzieło *Albertus Zakrzewski contra imagines, nomine supresso* (o tym i innych nieznanym dziś polskich książkach z XVI i XVII wieku o tematyce ikonoklastycznej zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Wstęp*, w: *Bogowie fałszywi. Nieznany pamflet antykatolicki z XVI wieku*, wyd. A. Kawecka-Gryczowa, Warszawa 1983, s. 9.

⁴² Grzegorz z Żarnowca, *Postylle krześcijańskiej część trzecia*, Kraków 1582, k. 606-612. Zob. omówienie tego kazania w konfrontacji z katolickimi poglądami Jakuba Wujka: J. Kracik, *Staropolskie polemiki wokół czci obrazów*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2004, nr 22 oraz w szerszym kontekście w: tegoż, *Staropolskie spory o kult obrazów*, Kraków 2012.



Il. 3. Karty 4 i 5

niczenia i skrócenia dystansu między człowiekiem a Bogiem. Argumentował, iż Bóg kazał głosić słowo, Mojżesz zaś otrzymał tablice z przykazaniami, a nie z obrazkami, Chrystus zaś rozesał po świecie nauczycieli, a nie malarzy. W nawiązaniu do przykazań danych Mojżeszowi [Pwt 5] pouczał:

Oto słyszysz, że nie obrazy stawiać kazał Pan Bóg dla nauki, ale słowo swoje i Zakon święty swój. Nie mówi: „Będiesz słowo moje na słupie wyrażał synom twoim”, ale: „będziesz oznajmiał nie tylko w kościele, ale i na wszelkim miejscu”. I dlatego Pan Chrystus po świecie rozesał nie malarze, ale nauczyciele, nie malować, ale uczyć⁴³.

W rekapitulacji wywodu odwołał się do obiegowego w pismach polemicznych przeciwstawienia duchowego charakteru chrześcijaństwa starotestamentowemu prawu, wykazaniu różnicy między Ewangelią – religią duchowego odrodzenia, a Zakonem – religią cielesnych obietnic, nakazów i ofiar, między zewnętrżnością kultu żydowskiego a duchowością religii stworzonej przez Chrystusa:

⁴³ Grzegorz z Żarnowca, dz. cyt., k. 611.

Przeszły cienie i ochędóstwa cielesne figuralne, nastały nowe, nie w pompie tego świata, ale w duchu szczyrości i czystości wewnętrznej należące. Przeto od obrazów oczy odwróciwszy, obróć je do Boga żywego i prawdziwego⁴⁴.

Dodatkowych argumentów naganom idolatrii dostarczyła pogłębiona refleksja *stricte* teologiczna na temat istoty i charakteru kultu eucharystycznego. Kalwińska koncepcja Wieczerzy Pańskiej jako znaku duchowej obecności Chrystusa i pamiętki doskonałej, jedynej ofiary Chrystusa (polemiczna wobec katolickiej koncepcji Eucharystii jako ofiary, rzeczywistej, substancjalnej obecności Chrystusa w Najświętszym Sakramencie i dogmatu o transsubstancjacji – realnej przemiany chleba i wina w ciało i krew Chrystusa) wzmacniała dowodowo nagany „mszy papieskiej” i wszelkich form kultu eucharystycznego. W opinii kalwinistów, a później także antytyrytarzy, oddają się idolatrii ci, „którzy tu na ziemi ukazują cielesnego Chrystusa w monstrancjach, w cyboriach, na ołtarzach, w puszkach, abowiem Paweł św. i *Credo* Apostolskie ukazują go nam w niebie, a nie tu na ziemi według ciała” (jak pisał Krzysztof Kraiński w *Postylli*). Figlik Reja *Machna, co w jajca nie chciała całować* odnosi się do katolickiej pobożności pasyjnej, a pośrednio do wiary w przeistoczenie, która kazała otaczać nabożną czcią hostię: „Chłopa w skrzyni rytego w kościół wszrotowali,/ Skło mu w piersi wprawiwszy, zmartwychwstaniem zwali”.

Adoracja umieszczonej w przenośnej skrzyni rzeźby umęczonego Jezusa z wydrążonym na piersiach otworem na konsekrowaną hostię, ubrana w żartobliwą anegdotę ośmiesza i bałwochwalstwo, i chłopską głupotę przemieszana z naiwnością, i chytrych kapłanów. Żart sprawia wrażenie płoczej, „grubej” igraszki, wszakże jego teologiczne zaplecze, długa tradycja dewocyjna i żywa aktualność tematu w ówczesnych sporach konfesyjnych⁴⁵ sytuują go – jak wiele innych wycieczek w stronę dewocji podpartej tym, co wyobrażone, udosłownione, cielesne – w kręgu tekstów walczących z „rzymskim antykrystem” wszelkimi dostępnymi w słowie pisanymi środkami.

Niezachowany dialog Erazma Otwinowskiego *Rozprawa piekarza z malarzem o swoich bogach*, wymierzony w cześć Najświętszego Sakramentu, przyznaje zwycięstwo malarzowi, gdyż jego bóg okazał się „trwalszy od upieczonogo opłatka”⁴⁶. Szydercze określenie przeistoczenia jako „z kąska klajstru w kleszczach upieczonogo Boga ku jedzeniu i chwaleniu”⁴⁷, czy satyryczna fałszywa etymologia: „monstrancja a *monstro*”, jak w wierszu:

⁴⁴ Tamże, k. 612.

⁴⁵ Zob. szerzej na ten temat P. Stępień, dz. cyt., s. 140-165.

⁴⁶ Cyt. za: A. Kawecka-Gryczowa, dz. cyt., s. 11.

⁴⁷ M. Czechowicz, *Wujek, to jest krótki odpis na pisanie ks. Jakuba Wujka*, 1590, s. 103.

Nie darmo dziwowiskiem to Monstrum nazwano,
Bo takiego drugiego nigdy nie widano.
Ubranego we złoto, w wianki i w rańtuski,
Jako się panie duszki stroją w swoje pstruszki.
Grają by przed niedźwiedziem, w dudy i w organy,
Czym też do tańca wiodą chłopcy, ba! i pany⁴⁸,

są zaledwie odpryskiem wielkich teologicznych traktatów chrystologicznych.

Nowe tony i wątki wnieśli do rozważań o obrazach antytrynitarze: krystalizacja doktryny antytrynitarzkiej do znanego już katalogu przejawów idolatrii dodała katolicki dogmat o Trójcy Świętej oraz koncepcję przedwieczności Chrystusa. Odrzucenie dogmatu Trójcy, dla którego nie znajdowano w Biblii żadnego oparcia, było wówczas ekskluzywnym poglądem braci polskich (i głównym powodem zgodnej niechęci do nich pozostałych konfesji), zatem polemiczne koncepty na temat trzech bogów sklejonych „esencją” i dwóch Chrystusów (wiecznego i doczesnego, poczętego i niepoczętego) złączonych „inkarnacją”, pojawiają się wyłącznie w pismach braci polskich. Finezyjne wywody teologiczne przeciwko „trójczackiemu” Bogowi, dostarczały pożywki satyrycznym wycieczkom antytrynitarzy przeciwko katolickiemu „politeizmowi”. *Bogowie fałszywi* (ok. 1585-1592) – anonimowy zbiór satyrycznych wierszy – do polemicznych ikonoklastycznych *loci communes* (bałwochwalczej adoracji obrazów, agnusów, opłatka, kultu patronów „Katoliki” – świętych) na przykład dodał wiersze o Trójcy Świętej, wśród których zwraca uwagę opis płaskorzeźby w kościele w Kraśniku wizualizującej tę spekulatywną konstrukcję teologiczną i koronację Maryi (co pozwoliło drwiąco mówić o „czwórce” i dowodnym kulcie wielobóstwa):

A jak i Trójcy mówią, tak ją też mianują,
Gdy ją to o dwu głowach, to o trzech malują.
Ręce także i nogi malują trojaki,
Drugdzie i czwórcę najdziesz i rzeźbanie takie:
W złotych płaszczach, w koronach siedzą dwa Królowie;
Białej głowie koronę trzymając na głowie.
Nad nią gołąb – to czwarty, i tak będzie czwórca,
Takim bałwanom nie masz w ich bożnicach końca.

⁴⁸ *Bogowie fałszywi. Nieznany pamflet antykatolicki z XVI wieku*, wyd. A. Kawecka-Gryczowa, Warszawa 1983, s. 63.

Konkluzja przypomina starotestamentowy (Ex 20,3-5) zakaz obrazowania:

A iż Bóg od nikogo nie był tu widziany,
Przeto nigdy nie może być wymalowany.
I z dawnych lat nawięcej zakazował tego,
By sobie nikt nie czynił podobieństwa jego⁴⁹.

Przywoływane tu wyimki z ikonoklastycznych wypowiedzi polskich protestantów XVI stulecia, choć niekompletne, są jednak reprezentatywne i dobrze oddają sens staropolskich głosów zwalczających religijny kult obrazów (*sensu largo*) i kwestionujących możliwość przedstawiania niewidzialnego Boga w wizerunkach. Poza wyjątkami (Grzegorz z Żarnowca) polska protestancka refleksja obrazoburcza nie wyraziła się w wielkich – rozmiarami i intelektem – teologicznych rozprawach, choć autorzy dowodnie mieli bardzo dobrą orientację w historii sporów ikonoklastycznych, poglądach europejskich teologów, tradycjach liturgicznych i paraliturgicznych, rytuałach, ceremoniach Kościoła katolickiego. W katechizmach, kazaniach i polemikach antykościelnych „inwektywy” obrazoburcze były włączone do repertuaru argumentacji antyrzymskiej i otoczone, właściwymi protestanckiej hermeneutyce, dowodami skrypturalnymi. Postulowana prostota kultu, rugująca „napsowanie wiary”, superstycje i niezgodności z literą Pisma Świętego, była współbieżna z protestancką hermeneutyką biblijną, która odrzucała scholastyczną „paplaninę” zaciemniającą znaczenie i postulowała „proste” odczytania sensu Pisma. Duch ożywiający Pismo Święte działa bezpośrednio, a Słowo, nie przestając być znakiem, jest uobecnieniem Boga⁵⁰. To słowa, tekst, język prowadzą do rzeczywistości pozasłownej i transcendentnej. Nie malarze więc, ale filolodzy (bibliści, teologowie-hermeneuci) mogli być najlepszymi nauczycielami wiary. Tak, jak chciał kiedyś Erazm z Rotterdamu.

Polemiczna energia staropolskich ikonoklastów podporządkowana została celom perswazyjnym: walce z rzymskim antychrystem i propagowaniu mo-

⁴⁹ *O Trójcy papieskiej*, w: *Bogowie fałszywi*, dz. cyt., s. 56.

⁵⁰ O idei uobecnienia zob. J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Warszawa 1992. Por. ujęcie Erazma z Rotterdamu w traktacie *Parakleza, to jest zachęta do uprawiania filozofii chrześcijańskiej*, w: tenże, *Trzy rozprawy*, przeł. i oprac. J. Domański, Warszawa 1990, s. 62.

delu chrześcijaństwa ewangelijnego. Dziś nie może nas zwieść pozornie lekki ton wielu z tych obrazobórczych diatryb, ironia, szyderstwo, żart, kpina. Był to temat nie mniej ważny w programie reformacji niż inne kwestie konfesyjne i dogmatyczne, lecz wyróżniała go polemiczna nośność. Satyryczne wiersze, ale też teksty konfesyjne (na przykład postylle) nasycone są szczegółami obyczajowymi, bogactwem obserwacji na temat ówczesnych dewocyjnych praktyk w masowej kulturze religijnej – co uchylało (domniemaną) hiperboliczność argumentacyjną. Krytyka obrazów w wypowiedziach protestanckich teologów i moralistów odwoływała się do wiedzy i doświadczenia powszechnego, co pozwalało na łatwą falsyfikację rozpoznań akatolików i torowało drogę kwestiom abstrakcyjnym, teologicznie zawikłanym i hermetycznym dla odbiorcy niedysponującego teologiczną wiedzą (jak natura Chrystusa, przeistoczenie, natura sakramentów etc.). Skrętnie to wykorzystano.

Naganę kultu obrazów można interpretować jako retoryczną *pars pro toto*. W krytyce kultu obrazów i przedstawień jak w soczewce skupiały się bowiem najważniejsze dla protestantów zagadnienia konfesyjne, dające się sprowadzić do polemicznej opozycji: Kościół papieski – Kościół apostołski. Przeciwwstawiano więc to, co cielesne, materialne (opłatek, monstrancja, agnus, krucyfiks, wizerunek), wyobrażone, udosłownione, zewnętrzne (ceremonie, praktyki dewocyjne) duchowej istocie chrześcijaństwa i duchowemu kultowi. Antynomiczne szeregi wartościujących pojęć, rysujące linie konfesyjnych podziałów, można mnożyć, poczynając od opozycji obraz – słowo (materia – duch): kościelna Tradycja – prawda Pisma; chore, zepsute – zdrowe, naprawione; fałsz – prawda; wymysły ludzkie – znajomość prawdy Bożej; sofistyka – skrypturalizm; pompa – prostota; ceremonie – ochoczy duch etc.

Protestanckie założenie, iż nic nie może zastąpić Słowa w wyjaśnianiu, nauczaniu, utrwalaniu prawd wiary, wizualizację i antropomorfizację *sacrum*, zabijające duchową istotę chrześcijaństwa, stawiało w stan podejrzania i oskarżenia. Obrazy są skandalem – bo obrażają majestat Boga; kłamią – bo uzurpują zdolność reprezentacji nieprzedstawialnej, duchowej natury Boga; są szkodliwe – bo odwodzą od prawd wiary zapisanych w Biblii, unicestwiają duchowy charakter religii i zwodzą fałszywymi soteriologicznymi nadziejami. Ikonoklastyczne argumenty służyły poszukiwaniom prawdziwej duchowości chrześcijańskiej wolnej od rytuału i rozmaicie objawiającej się cielesności, zewnętrzności. Znajdowano ją w Słowie, w którym uobecniał się niewidzialny, transcendentny Bóg; Bóg, daleki i ukryty, zbliżał się tylko przez swoje Słowo, literalnie w Piśmie Świętym, jedynym autorytecie w sprawach wiary, dostępnym każdemu człowiekowi w jego własnym języku, w którym winien głosić chwałę Boga.

Kontrreformacja musiała w kwestii obrazów dać zdecydowany odpór protestantom. Katolicy dopiero po soborze trydenckim definitywnie i precyzyjnie określili swój stosunek do sztuki religijnej i roli obrazu w kulcie⁵¹. Wiadomo, że przypisano im niebagatelną rolę: wizualizowane treści religijne stały się znowu księgami prostych ludzi, obrazy, rzeźby, ozdobne dewocyjne utensylia podsycaly religijną żarliwość i prowadziły sprawiedliwych do doskonałości, a okazała architektura sakralna doby potrydenckiej obwieszczała triumf Kościoła katolickiego. Renesans kultu świętych, relikwii, cudownych obrazów, krucyfiksów, a przede wszystkim rozkwit kultu eucharystycznego (w pełni odzwierciedlone w religijnym i kościelnym piśmiennictwie) był kontrreformacyjną odpowiedzią na protestancki projekt skromnego, obywającego się bez obrazów Kościoła-zgromadzenia opartego na prostych zasadach: *sola Scriptura, sola fide, sola gratia, solus Christus, soli Deo gloria*.

⁵¹ Zob. m.in. J. Pasierb, *Sztuka czasów potrydenckich*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław 1984; M. Kapustka, *Sprzeciw wobec sprzeciwu – próby obrony obrazów w obliczu reformacyjnego ikonoklazmu*, w: *Sztuka i dialog w XVI i XVII wieku*, dz. cyt., s. 89-102.

Dariusz Pniewski

Wyrazić Absolut. Dzieje koncepcji wzniosłości jako cykl transformacji

Współczesne redefinicje przenoszą zjawiska ikonofilii i ikonoklazmu z perspektywy historycznej do filozoficznej, ze zbioru toposów i formuł w otwartą przestrzeń interpretacji. Na przykład Andrzej Leśniak w książce poświęconej francuskiej semiologii piktoralnej przywołał między innymi pojmowanie pojęcia ikonofilii przez Brunona Latoura:

Ikonofilia nie jest szacunkiem wobec obrazu, lecz wobec ruchu obrazu. Uczy nas, że zatrzymanie obrazu w praktykach naukowych i religijnych, skupienie się na tym, co wizualne, zamiast na ruchu, przejściu od jednej formy obrazu do innej, sprawia, że nie ma na co patrzeć. [...] Niezwykle trudno przeciwstawić się obecnej we wszystkich obrazach pokusie ich zatrzymania; to dlatego ikonoklasta marzy o pozbawionym mediacji dostępie do prawdy, o całkowitej nieobecności obrazów. Ale jeśli chcemy podążać drogą ikonofilii, powinniśmy podchodzić z jeszcze większym szacunkiem do serii transformacji, dla których każdy obraz jest tylko prowizoryczną ramą¹.

Według Latoura historia sztuki jest ze swej natury ikonofiliska, dlatego że

historyczne opisy, śledzące losy przedmiotów wizualnych i mechanizmy ich interpretowania, podkreślają rolę mediatorów. Ich aktywność nie jest

¹ B. Latour, *How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?*, w: *Picturing Science, Producing Art*, eds C.A. Jones, P. Galison, New York–London 1998, s. 421, cyt. za: A. Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiotyka piktoralna i obrazy*, Warszawa 2013, s. 64-65.

pojmwana jako zagrożenie dla tożsamości czy istnienia obrazu; przeciwnie: wielka liczba mediatorów sprawia, że obraz jest lepiej osadzony w świecie².

W przytoczonym fragmencie tekstu Latoura najbardziej intrygujące jest spostrzeżenie mówiące, że – powtórzę – „jeśli chcemy podążać drogą ikonofilii, powinniśmy podchodzić z jeszcze większym szacunkiem do serii transformacji, dla których każdy obraz jest tylko prowizoryczną ramą”. W dziejach sztuki można by wskazać wiele zjawisk, które przechodziły serie ewolucji. Przyczyny owych przekształceń były różne: niektóre spowodowane wynalezieniem nowych rozwiązań formalnych, inne rozwojem technik użytkowych, jeszcze inne – wykorzystaniem zdobyczy technologicznych (niekoniecznie pierwotnie przeznaczonych dla sztuki). Oczywiście, źródła przeobrażeń nie leżały tylko po stronie „wykonawczej”, lecz także „konceptualnej” – silnej inspiracji dostarczały nowe koncepcje, teorie i interpretacje.

Estetyczna kategoria wzniosłości wydaje się doskonałą ilustracją możliwej do opisanie serii transformacji. Jest ona bowiem podatnym na przekształcenia zjawiskiem ze względu na swą wielopoziomowość: bycie obiektem rozważań teoretycznych, problemem filozoficznym i zbiorem gotowych formuł (głównie toposów, tematów i środków retorycznych). Na przestrzeni wieków pojmowanie tego zjawiska przeszło kilka zasadniczych zmian³, które jednak nie dotyczyły – na żadnym z poziomów – najbardziej fundamentalnych, „ramowych” założeń. W *Peri hypsous*, pierwszym znanym tekście dotyczącym tej kategorii mówi się, że jest ona próbą „przeniesienia” ekstazy doznania retora na słuchaczy, wywołania w nich doznania wzniosłości. Trzeba więc zaznaczyć, że doświadczenie to było celem zabiegów podejmowanych przez retora czy poetę, ale zależało od predyspozycji twórcy i odbiorcy. Uzyskanie takiego „ze-stroju” było bowiem możliwe dzięki oddziaływaniu na emocje i wyobraźnię czytelnika. Autor tekstu przeznaczony dla retorów i literatów przekonywał wprawdzie, że posługiwania się środkami wywołującymi doznanie wzniosłości można się nauczyć, ale podkreślał fundamentalną rolę talentu⁴:

Otóż pierwszym i najsilniejszym źródłem jest zdolność do wzniosłego sposobu myślenia [...] drugim jest żarliwy i natchniony patos. Te dwa czyn-

² Tamże, s. 65.

³ Na gruncie polskiego literaturoznawstwa znakomicie, syntetycznie ujął przebieg tych zmian Jarosław Płuciennik we *Wstępie* do swojej książki. Zob. tenże, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.

⁴ R. Brandt, *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, przeł. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1 (4), s. 54.

niki górnoci są po większej części darem przyrodzenia, a wszystkie inne dadzą się osiągnąć już przez sztukę, jak tworzenie figur, i to dwojakich: myśli i mowy; dalszym czynnikiem jest szlachetny wyraz, polegający znów na wyborze słów tudzież na tropach i ozdobach stylistycznych. Piątą zaś przyczyną górnoci, która zawiera w sobie wszystkie poprzednio wymienione, jest pełen godności i polotu układ wyrazów i zdań⁵.

Pierwszy z wymienionych elementów oznacza nie tylko fundamentalny „talent” retora. Autor *Peri hypsous* ułożył poszczególne „czynniki górnoci” w hierarchicznym porządku; predyspozycja do określonego sposobu myślenia⁶ jest w nim najistotniejsza. Dawać miała „intuicyjną” umiejętność wykorzystywania elementów wymienionych w dalszej kolejności. Mimo że opanowanie odpowiednich narzędzi retorycznych pozwala na zdobycie umiejętności „górnego przemawiania”, to jednak Pseudo-Longinos podkreśla konieczność takiego panowania nad warszatem, by mowa była jak najbliższa naturalnej, ponadto – by sugerowała autentyzm, brak kontroli, wynikający z perorowania w natchnionym uniesieniu. Dlatego, między innymi, nie tylko nie zalecał on sztywnego obstawania przy retorycznych regułach, ale wysoko oceniał twory błędne, lecz genialnie⁷. Osobnym, szczególnym środkiem wyrazu charakterystycznym dla wzniosłości, trudnym do opisanego za pomocą reguł retoryki, było milczenie. Już więc w źródłowym dla kategorii wzniosłości tekście wskazano na istnienie dwóch pokrewnych wzniosłości: możliwej do nauczenia „wzniosłej mowy” i wynikającej z ludzkiej natury „zdolności do wzniosłego sposobu myślenia”.

Peri hypsous, tekst niepewnego autorstwa, trudny do datowania (przyjmuje się, że pochodzi z I lub III wieku), zyskał w Europie dużą popularność w 1674 roku dzięki tłumaczeniu i komentarzom autorstwa Nicolasa Boileau. Warto dodać, że Francuza również intrygowało „wymykanie” się doznania wzniosłości retorycznym i poetyckim regułom, choć i on – postępując za Pseudo-Longinosem – wskazywał na możliwość uzyskiwania efektu wzniosłości przede wszystkim za pomocą odpowiednich środków wyrazu, toposów, poetyckich obrazów, dzięki określonej kompozycji wypowiedzi, a nawet konstrukcji zdań.

⁵ Pseudo-Longinos, *O górnoci*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 100 [podkr. – D.P.].

⁶ Por. R. Specht, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1 (4), s. 94; tekst dostępny jest także pod adresem: <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/view/szhf.2013.006/607>.

⁷ Zob. Pseudo-Longinos, dz. cyt., s. 167, a także R. Brandt, dz. cyt., s. 59.

Tekst przyswojony przez Boileau stał się inspiracją dla wielu reinterpretacji i wariantów proponowanych zwłaszcza przez myślicieli brytyjskich od początku XVIII wieku. Swoistym podsumowaniem tych poszukiwań stała się, wydana w 1757 roku, publikacja Edmunda Burke'a, zatytułowana *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Warto dodać, że o ile zmodyfikowane tłumaczenie Boileau przeznaczone było dla literatów, o tyle praca Burke'a inspirowała raczej filozofów zajmujących się estetyką, a także malarzy. Przypomnę, że Anglik – zgodnie z tytułową zapowiedzią – przeciwstawił sobie wyróżniki piękna klasycznego i „innego piękna”, za jakie uznał wzniosłość. Po stronie *sublime* zapisał między innymi takie cechy, jak mrok rozumiany i jako (malarski) walor, i treściowa niejednoznaczność. Pozytywna ocena niejednoznaczności wynikała z preromantycznej już zgody na otwartość interpretacyjną, zarzucenia wytycznych etyki na rzecz indywidualnej moralności, niechęci do religijnej dogmatyki i instytucjonalnej wiary, zamienionej na fascynację głęboką, osobistą duchowością⁸. Mimo różnorodności brytyjskich rozmyślań nad wzniosłością prowadzonych w XVIII wieku, niemal jednogłośnie zaliczano ją do doznań tego ostatniego typu. Burke uznał, że człowiek obserwujący działanie mocy natury czuje nacechowaną sakralnie grozę. Ale wzniosłością nazwał także trudną do opisanego, ambiwalentną emocję, złożoną z tandemu „oksymoronicznie” zestawionych uczuć: bólu i przyjemności, strachu i fascynacji, bezwładu i energii. Najbardziej inspirujący dla czytelników jego dzieła okazał się krótki katalog motywów, które według Burke'a w każdym człowieku ewokowały doświadczenie wzniosłości. Na ich czele postawił dwa obiekty: góry i morze. Groźna potęga gór miała wynikać z ich ogromu: rozległości i masy, natomiast siła morza – objawiać się podczas sztormu. Oba motywy były odtąd niemiłosiernie eksploatowane przez europejskich i amerykańskich malarzy, a także poetów.

Chętnie korzystali z nich również polscy literaci. Przypomnijmy sobie choćby *Stepy akermańskie* – pierwszy utwór z cyklu *Sonetów krymskich* Mickiewicza⁹. Wiersz rozpoczyna się od poetyckiego obrazu, w którym wykorzystano główny Burke'owski motyw sublimicystyczny: wóz skojarzony z łodzią płynącą przez wzburzone morze stepowych traw. W pozostałej części powszechnie znanego wiersza, którego przytaczać chyba nie trzeba, pojawiają się inne wyróżniki wzniosłości: wrażenia sensualne, cisza potęgująca wrażliwość zmysło-

⁸ P. Bénichou, *Les temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977, s. 67.

⁹ Interpretacje z użyciem takiego klucza przeprowadził Wacław Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.

wą, a także milczenie i melancholia podmiotu mówiącego. Utwór jest o tyle interesujący, że wymienione elementy, poza wskazanym na początku falującym „przestworem oceanu”, nie należą już do obowiązkowego zestawu motywów wskazanych przez Burke’a, lecz zostały przyjęte z innej koncepcji – autorstwa Immanuela Kanta. Ten myśliciel zmienił schematycznie ograniczony do toposów i kilku środków wyrazu wzorzec Burke’owskiej wzniosłości we wciąż inspirujący teoretyków i twórców nowy paradygmat.

Zasadnicza różnica między koncepcją Burke’a i Kanta leżała w tym, że pierwszy filozof uważał, iż źródłem doświadczenia wzniosłego są czynniki zewnętrzne wobec doznającego podmiotu, natomiast drugi lokował źródło wzniosłości w umyśle doświadczającego. W *Krytyce władzy sądzienia* Kant pisał:

Dla piękna w przyrodzie musimy szukać racji poza nami, dla wzniosłości zaś jedynie w nas samych i sposobie myślenia, który wnosi wzniosłość w wyobrażenie przyrody [...] ¹⁰.

Czymś absolutnie wielkim nie jest więc przedmiot zmysłów, lecz użytek, jaki władza sądzienia czyni w sposób naturalny z pewnych przedmiotów celem pobudzenia tego uczucia, i w porównaniu z tym użytkiem każdy jest mały. Wzniosłym należy przeto nazwać nastrój ducha, wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądzienia wyobrażenie, nie zaś sam przedmiot. [...] Wzniosłość nie tkwi więc w żadnym przedmiocie przyrody, lecz tylko w naszym umyśle [...] ¹¹.

Kant usiłował dociec, gdzie mieściło się samo źródło doznania, zainteresował go też proces psychiczny zachodzący w doznającym wzniosłości człowieku. Królewiecki filozof uważał, że owo doświadczenie składa się z trzech etapów: pierwszym jest wrażenie zmysłowe, tym z kolei żywi się wyobraźnia (etap drugi), a wieńczącym etapem jest próba intelektualnego opracowania wcześniejszych ogniw procesu. Kant twierdził również, że na każdym z tych kolejnych etapów człowiekowi towarzyszy poczucie klęski, bo zdaje on sobie sprawę z niedoskonałości własnej percepcji, wyobraźni i rozumu; jednak uświadomienie sobie tych ograniczeń jest już ich swoistym przekroczeniem. Filozof przyjął ponadto, że istnienie owego nieprzyjemnego poczucia ułomności wyraża swego rodzaju „pamięć doskonałości”, a w ten sposób – stanowiąc świadectwo tęsknoty za Absolutem – staje się jedynym możliwym sposobem doświadczania wzniosłości. Z powodu takiego „negatywnego” (czy też apo-

¹⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przekł., przedm. i przyp. J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, Warszawa 2004, s. 140.

¹¹ Tamże, s. 163.

fatycznego) ujęcia wzniosłości znakiem Kantowskiej koncepcji przyswojonej przez romantyków stały się: melancholia, poczucie braku i niepokój egzystencjalny¹².

Niemal powszechną wiedzą jest, że sposób myślenia Burke'a i Kanta odpowiadał Casparowi Davidowi Friedrichowi¹³, którego wielu badaczy uważa za najlepszego, obok Williama Turnera, sublimicystę wśród malarzy romantycznych. O oryginalnym wykorzystaniu głównych Burke'owskich motywów wzniosłych świadczy choćby przykład ich połączenia w *Morzu lodu* (1823-1824): to przedstawienie zamarznętego morza, na którym kry spiętrzają się w kształty przypominające wysokie, strome, groźne góry. Mroczne wyobrażenie morza pojawia się też w ponad dziesięć lat wcześniejszym *Mnichu nad brzegiem morza* (1808-1810). Interpretatorzy tego wielokrotnie analizowanego dzieła zgodnie zwracali uwagę na jego melancholijny charakter i podkreślali uabstrakcyjnienie formy. Z powodu tej ostatniej cechy Robert Rosenblum uznał ów obraz za rodzaj zapowiedzi wzniosłości w wersji abstrakcyjnych ekspresjonistów. Do tego tematu powrócę później, teraz natomiast chciałbym tylko podkreślić – nawiązując do cytowanej na początku opracowania Latourowskiej definicji ikonofilii jako serii transformacji – że dzieła Friedricha i Turnera wyznaczają w niej ważny etap.

Na gruncie polskiej poezji podobnie przełomową rolę, jak wspominałem, przypisać można tekstom Mickiewicza. Artysta ten w pełni świadomie wykorzystał elementy kategorii wzniosłości w konstrukcji swoich dzieł, o czym świadczy choćby przywołany wyżej jego wczesny wiersz¹⁴. Warto zauważyć, że Mickiewicz posługiwał się wzniosłością do samego końca swej działalności. W późniejszym okresie twórczości czynił to jednak w nieco inny sposób. Mówiąc w skrócie, w sposobie wyzyskania ewokacji wzniosłości, a także konstrukcji obrazów poetyckich w liryku zaczynającym się od słów *Nad wodą wielką i czystą*, można znaleźć podobieństwa do Friedrichowskiego *Mnicha nad brzegiem morza*. W obu dziełach tytułowy motyw nie został wyekspono-

¹² Negatywność wzniosłości oraz wymienione zagadnienia należą do swoistego „kanonu” zjawisk kojarzonych z tą kategorią w najnowszych badaniach. Do najważniejszych należą tu teksty Jeana-François Lyotarda. Niedawno ciekawie pisał na ten temat także Jean-Louis Cabanès w książce *Le negatif. Essai sur la représentation littéraire au XIXe siècle*, Paris 2011, zwłaszcza s. 9-10 i 27.

¹³ Zob. W. Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, s. 99.

¹⁴ Podobnie owocna była z tej perspektywy analiza *Pana Tadeusza* i *Dziadów*. Zob. I. Chrzanowski, *Wzniosłość w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31 (1/4), s. 13-28; M. Cieśla-Korytowska, *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 24-49.

wany. W obrazie morze nie jest najistotniejszym treściowym elementem wyobrażenia, przesłania je przyciągająca uwagę widza mgła lub chmura. Podobnie w wierszu Mickiewicza główny Burke'owski motyw – w tym przypadku gór – nie został opisany: szczyty odbijają się jedynie w tafli jeziora. Obrazową dominantą obu prac są mroczne chmury, które sugestywnie wskazują na melancholijny nastrój bohatera lub przemawiającego w pierwszej osobie podmiotu wiersza.

W tym miejscu warto dopowiedzieć, że według badaczy polscy romantycy słabo znali teksty Kanta. Niemniej istnieją dowody wskazujące na znajomość jego koncepcji wzniosłości. Wiedza na temat tej kategorii rozpowszechniała się w omówieniach i streszczeniach. O teorii Kanta mówił podczas swoich wykładów w uniwersytecie wileńskim najlepszy ówczesnie jej polski znawca, ojciec Juliusza Słowackiego – Euzebiusz Słowacki. Prelekcje na ten temat prowadził w latach 1811-1814; aż do śmierci, która nastąpiła rok przed rozpoczęciem nauki przez Mickiewicza. Omawiane wówczas na zajęciach zagadnienia weszły do kanonu wiedzy o poezji.

Harold Bloom w *Anxiety of Influence* powiedział, że „poeta, by być wzniosłym [...], musi zagarnąć moc (potencję [*potency*]) innego poety”¹⁵. Pomińmy fakt, że badacz ten użył nierzadkiej w interpretacjach wzniosłości metafory erotycznej. Bardziej istotne dla mnie jest to, że przywołany cytat dotyczy długiego trwania *sublime*, ożywianego przez kolejnych twórców dzięki reinterpretowaniu fundamentalnych wyróżników kategorii. Rozwijając twierdzenie Blooma, można dodać, że ci, którzy stanowili awangardę przemian, koncentrowali się – oczywiście – nie na zapożyczeniach, cytatach, intertekstach, nie na możliwościach wyrażania, jakie dawał malarzom i poetom oparty na schematach paradygmat wzniosłości, lecz na badaniu niedoskonałości artystycznej ekspresji w porównaniu z doznaniem wzniosłości, a także na uznaniu za istotny temat literatury analiz ludzkich ograniczeń, uniemożliwiających obcowanie z Absolutem. Te właśnie kwestie określiły kolejny etap w „serii transformacji” interesującej mnie kategorii.

Etap ten uwidacznia się najepełniej w twórczości modernistów, jednak już od około połowy XIX wieku wymienione problemy nękały wielu artystów, nie tylko nowoczesnych, i to zarówno tych, którzy deklarowali przynależność do wspólnoty wiary, jak i niewierzących. Czasem wypowiadali się oni w podobny sposób. Posłużę się moim ulubionym przykładem – wierszem pt. *Modlitwa*¹⁶

¹⁵ Cyt. za: P. Shaw, *The Sublime. The New Critical Idiom*, Abingdon 2006, s. 23.

¹⁶ C.K. Norwid, *Modlitwa*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I, Warszawa 1971, s. 135-136.

Cypriana Kamila Norwida, poety, któremu przypisuje się modernistyczne prekursorstwo. Utwór ten rozpoczyna wyliczenie motywów wzniosłości wskazanych przez Burke'a, następnie, przy pomocy obrazów poetyckich mówi się o uczuciach oraz o historii, tradycji i kulturze. Graficznie wydzielona druga część tekstu poświęcona została natomiast krytycznej autoanalizie możliwości twórczych i niemożności opisanego Boga. Problemem zamykającym utwór jest – charakterystyczne dla *sublime* – przerażenie, w tym przypadku wynikające z uświadomienia sobie kryzysu języka.

Jednym z fundamentalnych wyróżników wzniosłości jest ambiwalencja tego doznania. Wszystkie definicje mówią, że mieści ono w sobie opozycje: przyjemność i ból, fascynację i strach. W wierszu Norwida połączone zostały „Boleść” i „Zapał”. Istotne jest przy tym, że emocje te nie tworzą jedności, lecz pozostają oksymoronicznie połączone w doznaniu znaczącym wyczuwalną grą przeciwieństw. Definiujący wzniosłość teoretycy podkreślali, że *sublime* jest doznaniem granicznym. Uważali przy tym, że skoro doświadczenie wzniosłości jest procesem, to nie można za takie uznać śmierci, ponieważ jest ona definitywnym końcem. Dlatego proponowali, by umieszczać bohaterów dzieł w sytuacji zagrożenia życia. Zachęcali też do takiego konstruowania postaci, by odbiorca mógł empatycznie zidentyfikować się z bohaterem. Malarze odpowiedzieli na te teoretyczne propozycje wypracowaniem odpowiedniej struktury dzieła. Zamknięta z obu boków obrazu przestrzeń miała być wyraźnie otwarta na widza, niejako domagając się jego obecności, która dopełniać winna przedstawienie. Taka struktura kompozycji „stawiała” widza nie tylko „na granicy” wyznaczonej przez ramę i płaszczyznę dzieła, lecz także na sugerowanym przez dolny skraj malowidła niepewnym gruncie. Warto w tym miejscu przywołać uwagi Michała Haakego, który w tekście *Granica dzieła – granica języka* opisał opracowaną przez Karla Jaspersa koncepcję prezentacji transcendencji w sztuce. Wykazuje ona zadziwiającą zbieżność z tzw. teoestetyką wzniosłości. Badacz przypomniał, że według Jaspersa „dostęp do transcendencji jest możliwy w sytuacjach granicznych (śmierć, cierpienie, walka i wina), w chwilach wieczności oraz dzięki opowieściom mistycznym i dziełom sztuki”¹⁷. Haake, przeprowadziwszy zainspirowaną myśl niemieckiego filozofa analizę religijnych przedstawień Chrystusa na krzyżu, konstatował:

¹⁷ M. Haake, *Granica dzieła – granica języka. Przyczynek do badań nad związkami historii sztuki i filozofii egzystencjalnej*, w: *Brak słów. Topos „niewystowienia” w nauce i literaturze o sztuce. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów 26-28 października 2006*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 31.

Dzieło sztuki daje wgląd w Obejmujące za sprawą doświadczenia przez widza granicy języka. Można oczywiście powiedzieć, że obraz prowadzi do takiego doświadczenia przez fakt, że jest płaszczyzną [...]. Zaryzykujemy uściślenie, że każdy obraz, który ukazuje ewidentną dla oglądu zależność w ukształtowaniu przedstawienia od granicy obrazu (obrazową „sytuację graniczną”), prowadzi do takiego doświadczenia graniczności języka¹⁸.

Kolejnym etapem „serii transformacji” *sublime* stało się przekroczenie owej granicy, teraz już nie po to, by widz, analizując wypowiedzi płynące z konstrukcji dzieła i utrwalonych artystyczną tradycją motywów, przyjmował rolę bohatera doświadczającego wzniosłości, jakby tworzył na podstawie tych przesłanek osobistą i przeznaczoną dla siebie opowieść o tym doznaniu. W artykule z 1961 roku Robert Rosenblum twierdził, że różnica między romantyczną wzniosłością Friedricha i Turnera a dziełami abstrakcyjnych ekspresjonistów polega na uczynieniu z dzieł tego ostatniego typu ewokacji wzniosłości, oferującej widzowi bezpośrednie obcowanie z Absolutem:

W abstrakcyjnym języku Rothki, taki dosłowny detal – most empatii między realnym widzem a prezentacją transcendentnego pejzażu – nie jest już potrzebny; sami jesteśmy mnichem na brzegu morza, stojącym cicho w kontemplacji przed ogromnym i bezdźwięcznym obrazem, jakbyśmy patrzyli na zachód słońca lub księżycową noc. Jak mistyczna trójca nieba, wody i ziemi, które – u Friedricha i Turnera – zdają się emanować z jednego niewidocznego źródła, płynące, poziome warstwy światła podobne do woalu u Rothki wydają się ukrywać totalną, odległą obecność, którą możemy jedynie wyczuwać i nigdy w pełni uchwycić. Nieskończona, lśniąca otchłań unosi nas ponad rozum ku wzniosłości, możemy jedynie poddać się im w akcie wiary i pozwolić, byśmy zostali wchłonięci w jej promienną głębię¹⁹.

W takiej wizji wzniosłości, jak powiedział Wessel Stocker, abstrakcyjny „obraz sam stał się wzniosły dla widza [...], nie jest wyobrażeniem doświadczenia, ale jest doświadczeniem”²⁰. Sposób czytania dzieła zaproponowany przez Rosenbluma wciąż jednak tkwił korzeniami w swoim romantycznym źródle. Wkrótce niektórzy czołowi artyści awangardowi, mimo że uznawali wzniosłość i piękno za cel swojego tworzenia, radykalnie przededefiniowali tę tradycję.

¹⁸ Tamże, s. 50.

¹⁹ R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, New York 1975, s. 40 (tłum. – D.P.). Tekst dostępny jest także jako artykuł w czasopiśmie „Art News”, <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>.

²⁰ W. Stoker, *The Rothko Chapel Paintings and the 'urgency of the transcendent experience'*, „International Journal for Philosophy of Religion” 2008, no. 64, s. 97 (tłum. – D.P.).

Obserwację taką potwierdzają słowa jednego z nowojorskich abstrakcyjnych ekspresjonistów – Barnetta Newmana, zapisane w słynnym tekście *The Sublime is Now* z 1948 roku:

Powodem słabości europejskiej sztuki w dochodzeniu do wzniosłości jest ślepe dążenie do pozostawania w realności wrażeń zmysłowych (obiektywny świat, niezależnie od tego, czy zniekształcony, czy czysty) i konstruowanie sztuki w ramach czystej plastyki [...] Innymi słowy, sztuka nowoczesna ujęta bez wzniosłej treści nie była zdolna do wykreowania nowego wzniosłego obrazu, nie potrafiła oderwać się od renesansowych wyobrażeń postaci i obiektów, chyba że zniekształcając je lub negując całkowicie na rzecz pustego świata geometrycznego formalizmu [...].

Wierzę, że tutaj w Ameryce, niektórzy z nas, wolni od ciężaru europejskiej kultury, znajdują odpowiedź, całkowicie kwestionując to, że sztuka ma jakikolwiek związek z problemem piękna i tym, gdzie je znaleźć. Teraz rodzi się pytanie jak – jeśli żyjemy w czasie pozbawionym legend czy mitów, które mogą zostać nazwane wzniosłymi, jeśli odmówimy uznania jakiejkolwiek egzaltacji w czystych relacjach, jeśli odmówimy życia w abstrakcji – jak możemy kreować wzniosłą sztukę?

Umacniamy naturalne ludzkie pragnienie egzaltacji, ponieważ zajmujemy się naszą relacją z uczuciami absolutnymi. Nie potrzebujemy przestarzałych rekwizytów niemodnej i staroświeckiej legendy. Tworzymy obrazy, których realność jest samowystarczająca i które są pozbawione rekwizytów i podpórek ewokujących związki z niemodnymi obrazami, zarówno wzniosłymi, jak i pięknymi. Uwalniamy się od przeszkód pamięci, asocjacji, nostalgii, legendy, mitu i od tego, co was ma w posiadaniu, co należało do środków wyrazu zachodnioeuropejskiego malarstwa. Zamiast kreować katedry z Chrystusa, człowieka czy „życia”, tworzymy je z samych siebie, ze swoich własnych uczuć. Obraz, jaki tworzymy jest samowystarczającym objawieniem [*the self-evident one of revelation*], realnym i konkretnym, takim, który może zostać zrozumiany przez każdego, kto będzie patrzył na niego bez nostalgicznych okularów historii²¹.

Sposób myślenia Newmana zainspirował Jeana-François Lyotarda do przedefiniowania wzniosłości. Rosenblum zbudował swoją interpretację abstrakcyjnej wzniosłości, wskazując na jej romantyczną genezę i wiążąc z romantycznymi realizacjami. Newman zdecydował się na zerwanie z tradycją sztuki przedstawiającej, a tym samym z dotychczasowym pojmowaniem wzniosłości. Jego obrazy miały być „doświadczeniem wzniosłości”, ale percypowanym inaczej niż proponował Rosenblum – bez odwoływania się do tradycji tego pojęcia i do znaczących historycznych realizacji, a także bez korzystania z poetyckiego, sentymentalnego języka, charakterystycznego dla Rosenbluma. To zerwanie z instytucjonalną przeszłością wzniosłości stało się jednym z fundamentów

²¹ B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. J. Ph. O’Neill, Berkeley–Los Angeles 1992, s. 173 [tłum. – D. P.].

koncepcji Lyotarda²². Skoncentrował się on na tym, co „niewyraźalne”, ściśle na tym, czego w żaden sposób nie można wyrazić. Niejako zabsolutyzował negatywność wzniosłości, domagając się od prezentujących ją artystów nie tyle ekspresji doświadczenia, ile rzeczy paradoksalnej – ukazania niemożliwego do wyrażenia Absolutu. Lyotard pisał, że „nie ulega przedawnieniu zadanie namalowania czegoś istniejącego, co jest nie do określenia: namalowania samego «istnieje»”²³. Rozwijając swoją teorię, zmierzał ku swoistemu puryzmowi. Skupił się bowiem na samym „myśleniu wzniosłości”, próbował szukać tego, co można uznać za odpowiednik materii w ramach samego myślenia, by dojść do wniosku, że materia liczy się pod warunkiem, że pozostanie niematerialna²⁴.

Badacze literatury analizowali wzniosłość zarówno z perspektywy podobnej do tej, którą przyjął Rosenblum, jak i zaproponowanej przez Lyotarda. Charles Taylor i Ryszard Nycz²⁵ poszukiwali w niej doświadczenia epifanii, będącej próbą wyrażenia niewyraźnego. Jednak wybrany przez nich do analizy materiał wskazuje, że nawet autotematyczna poezja nie mogła uwolnić się od swojej „figuratywności”, tradycyjnej motywiki, sugerowania wyobrażeń, emblematów, alegorii i symboli. Ta trudność wynika – jak sądzę – z systemowego charakteru języka. Można jednak znaleźć przykłady (wprawdzie bardzo rzadkie) awangardowego zerwania z tym charakterem. Dają się one czytać przy pomocy kategorii wzniosłości jako ekspresja duchowości, podobnie jak suprematystyczne kompozycje Kazimierza Malewicza²⁶. Do tego typu dzieł poetyckich należy wiersz Brunona Jasińskiego *Nic* ograniczony wyłącznie do znaczącego tytułu.

²² J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 175.

²³ Tamże, s. 188.

²⁴ Tenże, *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, tłum. A. Kluba, „Teksty Drugie” 1998, nr 4 (40), s. 138-139. Por. J. Rogucki, *J.-F. Lyotard. Piękno w obliczu wzniosłości „nieprzedstawianego”*, s. 9, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs3/JacekRogucki.pdf> (dostęp: 17 sierpnia 2016).

²⁵ C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2013, R. Nycz, *Literatura jako trop nowoczesności. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

²⁶ Por. J. Rogucki, dz. cyt.

Zakończenie

Kategoria wzniosłości przysłała mi niemal automatycznie do głowy, gdy czytałem sugestię Latoura, mówiącą – zacytuję raz jeszcze – że „jeśli chcemy podążać drogą ikonofilii, powinniśmy podchodzić z jeszcze większym szacunkiem do serii transformacji, dla których każdy obraz jest tylko prowizoryczną ramą”²⁷. Dzieje tej kategorii stanowią swoistą „serię transformacji”, począwszy od dzieła Pseudo-Longinosa, a skończywszy na koncepcji Lyotarda. Do kolejnych przekształceń inspirował filozofów i twórców nieokreślony charakter tego zjawiska, które mimo podejmowanych przez retorów, myślicieli, poetów i malarzy prób ujęcia go w ramy reguł, ujarzmienia motywami, tematyką, środkami wyrazu, rozwiązaniami kompozycyjnymi, od początku im się wymykało. Kant, uczyniwszy z wzniosłości pożywkę dla filozoficznych spekulacji (wpisawszy ją dodatkowo w konteksty psychologiczne i społeczne), dał jej „nowe życie”, tworząc właściwie osobną kategorię, odległą od tej, którą rozpropagował Burke. Zainspirowany rozważaniami królewieckiego filozofa Lyotard zmienił ją na tyle, że niemal pozbawił związku z panującym od antyku po XVIII wiek pojmowaniem wzniosłości.

Koncepcja Lyotarda budzi zarówno sprzeciw²⁸, jak i pobudza do refleksji, a ze względu na jej ogromną popularność (wprawdzie już przeszłą), nie można jej pominąć milczeniem. Niezależnie jednak od tego, co sądzimy o najnowszych koncepcjach, trzeba przyznać, że kategorię wzniosłości charakteryzuje szczególna żywotność. Zapewne istotną przyczyną owej produktywności jest także to, że *sublime* kreuje dialog między koncepcjami i dziełami (jak choćby w przypadku Newmana i Lyotarda). Toczył się on (i toczy) ponadto na przecięciu wielu dziedzin: poezji, malarstwa, filozofii, estetyki, teologii, a nawet polityki. Ta ciągłość transformacji ma miejsce nadal, skoro – jak zauważył Julian Bell w komentarzu do zapoczątkowanego w 2008 roku projektu Tate Gallery

²⁷ Zob. przypis 1.

²⁸ Wielu badaczy uważa zresztą, że to zerwanie sprawiło, iż propozycji Lyotarda nie powinno się nazywać wzniosłością. T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 5-13. David E. Nye, twórca tzw. *technological sublime* ostro krytykował Lyotarda, twierdząc np., że „kiedy Lyotard mówi o sztuce postmodernistycznej, pisze nie o wzniosłości, lecz o innej formie niewypowiedzianego, które lepiej byłoby nazwać «estetyką dziwnego» [*aesthetics of the strange*]”. Zob. D.E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass. 1994, s. xx.

dotyczącego współczesnych „odmian” wzniosłości²⁹ – w ostatniej dekadzie pojawiło się wiele nowych wariantów wzniosłości: wzniosłość technologiczna (Jameson, Nye), ekologiczna, gotycka (związana z twórcami popkultury i – przynajmniej w części – nowych mediów) czy tzw. *suburban sublime*. Co ciekawe, podobnie jak w XVIII wieku, poszczególne typy najnowszych reinterpretacji wzniosłości albo zostały skonstruowane z zasobu tradycyjnych motywów, albo stanowią efekt intelektualnych spekulacji. Intrygujące w tej „serii transformacji” jest poruszanie się pomiędzy owymi biegunami, zwłaszcza że nawet skrajne zbliżenie się do jednego z nich nigdy nie eliminuje z pola widzenia perspektywy przeciwnej. Przecież nawet Lyotard, który chce awangardową wzniosłość postrzegać jako próbę realizacji niemożliwego, nie może obyć się ani bez powrotów do sublimicystycznej tradycji, ani bez wyrażenia swojej koncepcji w słowach.

²⁹ J. Bell, *Contemporary Art and the Sublime*, <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499> (dostęp: 17 sierpnia 2016).

Marcin Telicki

„Fresk malowany na ściankach umysłu”. Wyobraźnia u św. Ignacego Loyoli według Rolanda Barthesa i Italo Calvino

O, wyobraźnio, która z taką mocą potrafisz zawładnąć naszym umysłem i naszą wolą, potrafisz wprowadzić nas ze świata zewnętrznego i wprowadzić w świat wewnętrzny, tak że nawet brzmienie tysiąca trąb nie zdoła nas stamtąd wyrwać, skąd pochodzą widzialne przesłania, które przechwytyjesz, jeśli ich źródłem nie są doznania nagromadzone w pamięci?¹

Taką apostrofą, będącą parafrazą fragmentu Dantejskiego *Czyśćca*, rozpoczyna Italo Calvino refleksję nad wyobraźnią, jej mechanizmami i wpływem na literaturę. W dalszym wywodzie autor zada sobie teoretyczne pytanie, zainspirowane rozważaniami Rolanda Barthesa, które i dla mnie będzie jednym z centralnych punktów dociekań, jaka jest zależność między obrazem i słowem. Obydwoje odwołują się do doświadczeń św. Ignacego Loyoli spisanych w *Ćwiczeniach duchownych*, które są do dziś jednym z najważniejszych narzędzi chrześcijańskiej medytacji. I Barthesa, i Calvino zajmuje problem „wyobraźni wzrokowej” – jej zależności od czynników lingwistycznych, historycznych i doktrynalnych. I tym argumentom wysuwanym przez krytyków chciałbym się przyjrzeć dokładniej, zestawiając je z pismami św. Ignacego.

¹ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk–Warszawa 1996, s. 74.

„Wyobraźnia wzrokowa” i „wyobraźnia słowna”

Calvino pisze:

Możemy wyróżnić dwa rodzaje procesów imaginacyjnych: ten, w którym punktem wyjścia jest słowo przetworzone później w widzialny obraz, oraz ten, w którym punktem wyjścia jest obraz przetworzony następnie w ekspresję słowną².

Pierwszemu procesowi odpowiada lektura: dowolny tekst, jeśli jest sprawnie i sugestywnie napisany, ma moc wyzwalania obrazu wewnętrznego, poruszania wyobraźni. Temu właśnie kierunkowi Calvino poświęca zdecydowanie więcej uwagi, drugi początkowo odracza, by powrócić do niego w części wykładu poświęconej własnym opowieściom komikosmicznym. Mówi wówczas o swojej metodzie, która godzi „spontaniczność wytwarzania obrazów z intencjonalnością myśli dyskursywnej”³. Z jednej strony mamy zatem „logikę języka”, z drugiej zaś – „logikę obrazu”. Calvino dąży do zniesienia tej dystynkcji, postulując wprowadzenie dyskursu wizualno-lingwistycznego jako paradoksalnej wewnętrznej sieci wyobraźniowej.

Do czego służy zatem Calvino przykład *Ćwiczeń duchownych*? Otóż, uważa on, że napisany przez Ignacego Loyolę podręcznik medytacji jest rodzajem zbioru scenariuszy. Charakterystyczna jest zastosowana tu metaforyka: „wskazówki reżysera”, „kompozycja”, „wizjonerska panorama”, „widowiskowe sceny zbiorowe”⁴. Dla Calvino *Ćwiczenia* są takim sposobem konstruowania obrazu, w którym „wierny zachęcany jest do malowania na ściankach swojego umysłu fresków wypełnionych postaciami, które jego wzrokowa wyobraźnia zdolna jest wywieść z teologicznej wypowiedzi albo z lakonicznych ustępów Ewangelii”⁵. Krytyk wyprowadza swoją refleksję z początkowej wskazówki autora *Ćwiczeń duchownych*:

Wprowadzenie I. Ustalenie miejsca jakby się je widziało. Tu trzeba zaznaczyć, że w kontemplacji lub w rozmyślaniu o rzeczy widzialnej, jak np. w kontemplacji o Chrystusie, Panu naszym, który przecież jest widzialny, ustalenie miejsca będzie polegać na oglądaniu okiem wyobraźni miejsca materialnego, gdzie znajduje się to, co chcę uczynić przedmiotem kontemplacji⁶.

² Tamże, s. 75.

³ Tamże, s. 81.

⁴ Tamże, s. 76.

⁵ Tamże, s. 77-78.

⁶ I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, przeł. J. Ożóg SJ, Kraków 2006, nr 47.

Loyola, według autora *Jeśli zimową nocą podróżny...*, realizuje imaginacyjny schemat „od słowa do obrazu”, przy czym praca ilustracyjna zostaje przezucona na medytującego. Konsekwencją takiego myślenia o zależności słowa od obrazu jest stwierdzenie pisarza, że zarówno teza, jak i punkt dojścia są z góry ustalone i niezienne (bo zależą od Słowa Bożego i Tradycji Kościoła), a jedynym zadaniem wiernego jest dorysować obrazki. To dość anachroniczne myślenie stawia osobę praktykującą ćwiczenia w roli obserwatora *biblia pauperum* – z tą różnicą względem średniowiecza, że tu obserwujący jest równocześnie malarzem. Święty Ignacy zgodziłby się z niezmiennym odniesieniem do słowa, natomiast, jak sądzę, zdecydowanie zaprotestowałby przeciw tożsamości stanu człowieka przed i po medytacji. Sprzężone ze sobą słowo i obraz mają bowiem wewnątrznie zmienić doświadczenie, uporządkować uczucia, pomóc podjąć decyzje. Nie są tylko ćwiczeniem estetycznym czy intelektualnym, ale mają uwrażliwiać na działanie Boga.

Calvino czytał Rolanda Barthesa⁷, ale – jak się zdaje – w wielu miejscach dokonał znaczącej redukcji tez i rozpoznał swego francuskiego poprzednika. Nie respektuje na przykład jednego z fundamentalnych wstępnych zastrzeżeń sformułowanych przez autora *Mitu i znaku*:

Otóż sugeruje się, że tekst Ignacego – wolny od wszelkiego kontaktu z uwodzicielskimi sztuczkami i iluzjami formy – jest zaledwie językiem: jest to prosta neutralna droga, która zapewnia transmisję doświadczenia duchowego. W ten sposób raz jeszcze potwierdza się funkcja, jaką wyznacza językowi społeczeństwo: funkcja dekoracji albo narzędzia, rodzaju pasożyta na ludzkim podmiocie, który posługuje się nim lub osłania w sposób zdystansowany, tak jak można obchodzić się z ozdobą lub przyrządem, brnym i odkładanym zgodnie z indywidualnymi potrzebami lub wymogami społecznych konwenansów⁸.

⁷ Letizia Modena pisze: „Prawdopodobnie to esej Barthesa o Loyoli (1971) i jego długi wstęp do francuskiego wydania *Ćwiczeń duchownych* (1972) zapoczątkowały długotrwałe zainteresowanie Calvino niesłychanie wpływowym podręcznikiem napisanym przez założyciela jezuitów, dziś znanego jako św. Ignacy. Praca Loyoli, z natury pedagogiczna, zainspirowała Barthesa i Calvino do wsparcia wiary w literaturę, która pełni rolę niezastąpionej dostarczycielki ćwiczeń wyobraźni. Tak jak Loyola zaleca rekoлектantom duchowe badanie swego wnętrza poprzez systematyczną metodę umysłowych ćwiczeń opartych na sile wyobraźni, tak Barthes i Calvino uznają trening wytwarzania obrazów z niczego za narzędzie, które rozwija potencjał do przekształcania indywidualnej świadomości etycznej i społecznej”. Zob. L. Modena, *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*, Oxford 2014, s. 51 [tłum. – M.T.].

⁸ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 46.

„Sugeruje się, że tekst Ignacego [...] jest zaledwie językiem” – pisze Barthes, autor francuskiej przedmowy do *Ćwiczeń duchownych* z 1972 roku, a Calvino jakby zupełnie ignorował tę uwagę. Barthesowskie spojrzenie na wytwarzanie przez medytującego obrazów jest w dużo większym stopniu oparte na „pisanu obrazów” (*écriture*) niż ich „widzeniu” – to ostatnie może prowadzić nas ku pułapce „dekoracyjności” bądź „instrumentalizmu”. I w tę pułapkę, jak się zdaje, wpada Calvino, gdy przedkłada – znów odwołajmy się do języka filmu – inscenizowanie nad narracyjne kadrowanie. Barthes bardzo trafnie przeciwstawia dwa aspekty tworzenia mistycznego obrazu w pismach założyciela jezuitów, opatrując je etykietami „rojenia” (*imaginaire*) i „wyobraźni” (*imagination*). Rojenie to schematyczne wizerunki, szkieletowe zarysy postaci, miejsc i wydarzeń, bardzo oszczędne, ubogie, a nawet – powiedzieć można – naiwne. Na przykład w przygotowaniu medytacji o piekle św. Ignacy zaleca:

Ustalenie miejsca. Tu widzieć oczami wyobraźni długość, szerokość i głębokość piekła. [...] Punkt 1. Widzieć oczami wyobraźni owe ogromne ognie i dusze jakby w ciałach ognistych. [...] Punkt 3. Węchem [wyobraźni] wachać dym; siarkę, kał i zgniliznę⁹.

Znamienna jest uwaga Barthesa, że „o ile rojenie Ignacego jest żadne, o tyle jego wyobraźnia potężna (nieustannie kultywowana)”¹⁰. Wyobraźnia religijna tym różni się od rojenia, że nie jest zbiorem obrazów pojawiających się w umyśle danej osoby (jak „freski” Calvino), lecz wyzwoleniem energii językowej, której jednostkami będą imitacje. To subtelne rozróżnienie pokazuje, że Barthes nie wytwarza tak dużej odległości między ćwiczeniem duchowym a literaturą jak Calvino, dla którego medytacja jest sprawną inscenizacją, a dopiero powieść jest „środkiem do komunikowania się z duchem wszechświata”¹¹.

Sacrum i profanum

Zastanawiająca jest ukryta niekonsekwencja Calvino wcielającego się w rolę teoretyka. Zdaje się on bowiem uważać, że reżyserem w równej mierze jest Ignacy jako osoba dająca ćwiczenia i odprawiająca medytacje. Żadna z tych instancji nie ma jednak tak wyraźnego umocowania metafizycznego, jak... literatura:

⁹ I. Loyola, dz. cyt., nr 65, 66, 68.

¹⁰ R. Barthes, dz. cyt., s. 57.

¹¹ I. Calvino, dz. cyt., s. 82.

Dzięki wyobraźni starałem się zawsze uzyskać poznanie ponadindywidualne, ponadpodmiotowe, a zatem powinienem oświadczyć, że bliższa jest mi druga opcja, ta która zakłada utożsamienie wyobraźni z duchem wszechświata. Istnieje jednak jeszcze jedna definicja, z którą utożsamiam się w pełni, a która zakłada, że wyobraźnia jest magazynem potencjalnych możliwości, rozmaitych hipotez, zbiorem tego, czego nie było, nie ma i zapewne nie będzie, ale co by być mogło¹².

Ta deklaracja mocy potencjalności jest jak najbardziej uzasadniona i wiarygodna w ustach autora *Rycerza nieistniejącego*, rodzi jednak szereg problemów, gdy odwołamy się do medytacji jako ukierunkowania na Boga. Potencjalność w wydaniu Calvino oznacza czystą fikcję, dla Barthesa – jest wytwarzaniem sakralizowanej semiosfery, dla Ignacego – otwarciem na spotkanie z Bogiem. Każdy bierze za punkt wyjścia obraz (nawet ten sam obraz!), różny jest jednak cel, do którego się dąży. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z obrazem antropocentrycznym¹³, w drugim – semiocentrycznym¹⁴, w trzecim – teocentrycznym. Nie są to, jak przekonuje esej Barthesa, języki nie do pogodzenia, chodzi tylko o rozłożenie akcentów. O ile jednak obrazy antropo- i semiocentryczne nie wymagają sankcji metafizycznej, o tyle obraz teocentryczny (ikona) wymaga odesłania poza nią samą, potraktowania jako bramy ku rzeczywistości boskiej.

Przedstawiciele późnej nowoczesności (jak Barthes i Calvino) nie są zwolennikami teocentrycznej wyobraźni „ikonicznej”, ale i ludzie czasów św. Ignacego nie byli zgodni w tej kwestii (choć stali po przeciwnej stronie). Można by i wówczas wyróżnić dwie tradycje: wyobraźniowy ikonoklazm i wyobraźniową ikonodulę. Ikonoklastami byliby mistycy typu św. Jana od Krzyża, którzy uważali obraz za bardzo podstawowe i niedoskonałe ćwiczenie rozpoczynające, a sens prawdziwej kontemplacji widzieli w opróżnieniu umysłu ze wszyst-

¹² Tamże.

¹³ Calvino pisze: „Włączyłem *Przejrzystość* w mój wykaz wartości do ocalenia, wyłącznie po to, aby ostrzec, że grozi nam niebezpieczeństwo utraty jednej z podstawowych właściwości człowieka: mam na myśli zdolność wyrazistego wywoływania wizji nawet z zamkniętymi oczami, zdolność wyczarowywania kształtów i barw z ustawionych rzędem czarnych liter na białym tle kartki papieru, zdolność «myślenia» obrazami”. I. Calvino, dz. cyt., s. 83.

¹⁴ Barthes skupia się na strukturalnych właściwościach tekstu *Ćwiczeń*: „[...] różnorodny tekst *Ćwiczeń* stanowi pewną strukturę, to znaczy inteligentną formę: najpierw strukturę sensów, ponieważ możemy tu odnaleźć ową różnorodność i ów «prospekt» języków, znamionujące stosunek ustanowiony pomiędzy Bogiem a stworzeniem przez myśl średniowiecza, a widoczne też w teorii czterech sensów Pisma (*Écriture*); następnie strukturę rozmowy (i to jest bez wątpienia ważniejsze)”. R. Barthes, dz. cyt., s. 49.

kiego, co jest poddane zmysłom¹⁵. Nieufności do obrazu towarzyszy niemal zawsze nieufność wobec słowa – św. Jana od Krzyża poprzedza w tym myśleniu na przykład św. Augustyn, a współgrają z nim także przedstawiciele konfesji niechrześcijańskich. Nie tylko więc obraz należy wycofać, ale i dodatkowe słowa, które mogłyby ów obraz wywołać. Jak pisze jezuita Peter-Hans Kolvenbach:

Niektóre szkoły mistyki w Azji są przekonane, że słowo może być przeszkodą, dlatego trzeba je eliminować, bo „ten, kto wie, nie mówi, a kto mówi, nie wie”. W tego typu mistyce robi się wszystko, by okiełznać ludzką mowę, która może jedynie zafałszować rzeczywistość i uniemożliwić prawdziwe spotkanie. Tę nieufność, albo przynajmniej rezerwę, można spotkać również w szkołach duchowości chrześcijańskiej. Mistrz słowa, św. Augustyn, zmuszony był wyznać, że język mówi to, co potrafi, natomiast reszta jest rzeczą serca, by to zrozumieć. [...] Owo wyznanie ludzkiej nieudolności w mówieniu o tajemnicy Boga i radę, by uczcić milczeniem to, co niewypowiedziane, kończy Augustyn modlitwą: „Kiedy posiądziemy Ciebie, ustaną słowa, które mnożymy bezskutecznie, żeby Cię posiąść...”¹⁶.

Na drugim biegunie – zaufania do słowa i zaufania do obrazu – sytuuje się tradycja ignacjańska, z której czerpią również świeckie teorie wyobraźni (językowej i literackiej). Większą atrakcyjność tej drugiej tradycji w czasach współczesnych łatwo uzasadnić dwoma względami.

Po pierwsze, św. Jan od Krzyża stawia na mistyczne zespolenie z Bogiem po odrzuceniu wszystkiego, co doczesne, materialne, niesakralne. Święty Ignacy postępuje odmiennie – medytacja (oparta na słowie i wyobraźni) jest miejscem otwarcia na Boga, który ma dać znak i przemieniać medytującego w codzienności jego życia. Roland Barthes pisze:

[...] teofania, której [Ignacy] metodycznie poszukuje, jest w rzeczywistości semiofanią; to, co stara się osiągnąć, to znak Boga w większym stopniu niż jego poznanie lub obecność; język jest jego ostatecznym horyzontem, a artykulacja – operacją, której nie może nigdy porzucić na rzecz stanów niezróżnicowanych – niewypowiadalnych¹⁷.

¹⁵ I. Słomak, *Ciało a (nie tylko ignacjańskie) ćwiczenia duchowne. Św. Jan od Krzyża – św. Ignacy Loyola – o. Hilarion od Najświętszego Sakramentu*, „Anthropos?” 2008, nr 10-11, tekst dostępny pod adresem: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos6/texty/slomak.htm#21> (dostęp: 10 kwietnia 2015).

¹⁶ P.-H. Kolvenbach, *Waga słów w modlitwie św. Ignacego Loyoli*, tłum. B. Dyduła, „Życie Duchowe” 2011, s. 26.

¹⁷ R. Barthes, dz. cyt., s. 59-60.

Dość radykalnie brzmi sąd francuskiego semiologa i z punktu widzenia teologii katolickiej z pewnością nie byłby uznany za poprawny. Przyjęcie go oznaczałoby bowiem, że znak jest ważniejszy niż obecność oraz że język przewyższa doświadczenie. Barthesowskie pojęcie „semiofanii” więzi idącego drogą *Ćwiczeń* w znamienym paradoksie: nie można odrzucić obrazu i języka, ale nie można też ich przekroczyć. Obraz i język nie są tu jak ikona, ale stają się „ostatecznym horyzontem” – tym samym przestają pełnić funkcję „żywego słowa” (jak w tradycji katolickiej często określa się jedność słowa i doświadczenia działania Boga) i stają się „martwym znakiem” (ożywianym tylko przez jednostkową wyobraźnię).

Nietrudno zauważyć, że próba znalezienia analogii między religijnymi stanowiskami wyobraźniowymi a literaturą nowoczesną zdecydowanie daje pierwszeństwo refleksji ignacjańskiej. Literatura może być ćwiczeniem wyobraźni, ćwiczeniem zdyscyplinowanym i prowadzonym według ściśle wytyczonych rygorów, przekształcającym codzienność i godzącym się z tym, że Bóg milczy.

Drugi powód atrakcyjności *Ćwiczeń* to odwołanie do na wskroś nowoczesnego porządku zmysłów i uprzywilejowanie wzroku. Calvino dość radykalnie (i chyba nie do końca słusznie) ocenia postawę założyciela jezuitów względem obrazów:

Myśl o tym, że Bóg Mojżesza nie pozwalał na figuralne przedstawienie swojej Osoby, zdawała się nawet nigdy nie powstać w umyśle Ignacego Loyoli. Wręcz przeciwnie, można by powiedzieć, że domaga się on, aby każdy chrześcijanin posiadał niezwykle wizjonerski dar Dantego i Michała Anioła, dar pozbawiony nawet tego hamulca, który Dante czuje się w obowiązku nałożyć własnej figuralnej wyobraźni wobec niebiańskiej wizji raj¹⁸.

U Ignacego nie ma więc, według Calvino, lęku przed idolatrią – lęku, który leży u podstaw każdej postawy ikonoklastycznej (w wersji żydowskiej, najbardziej konserwatywnych odłamach chrześcijaństwa czy w islamie) i głosi, że nie wolno czynić obrazu Boga i oddawać mu czci – by obraz sam nie stał się bóstwem. Jednak *Ćwiczenia...* zostały zaprojektowane w taki sposób, że obraz nie jest celem samym w sobie, ale stanowi część konstrukcji blokującej idolatrię. Calvino myli się zatem gruntownie, sugerując, że od medytującego chrześcijanina wymaga Ignacy wizjonerskiego daru większego niż Dantego i Michała Anioła. Ich obrazy (słowne i malarskie) przemawiały najpierw poprzez estetykę i „hamulec figuralnej wyobraźni” był im potrzebny, aby sens duchowy nie

¹⁸ I. Calvino, dz. cyt., s. 77.

został zmarginalizowany. Dodatkowo, estetyczne przedstawienia tym różnią się od religijnej medytacji, że obraz jest w nich treścią, a w medytacji tylko wstępem do pełniejszej refleksji nad słowem. I wreszcie, *Ćwiczenia duchowne* wymagają osoby prowadzącej, która obiektywizuje doświadczenie, wskazując na możliwe pułapki wyobraźni.

Nowoczesny paradygmat wizualny, który uprzywilejowuje wzrok kosztem słuchu i dotyku został trafnie omówiony przez Barthesa. W średniowieczu zmysłem wiodącym był słuch, na drugim miejscu sytuował się dotyk, wzrok – dopiero na miejscu trzecim. W baroku doszło do odwrócenia tego porządku:

Ta przemiana ma ogromne znaczenie religijne. Pierwszeństwo słuchu, bardzo żywe jeszcze w XVI wieku, było zagwarantowane teologicznie: Kościół opiera swój autorytet na słowie, wiara jest słuchaniem: *auditum verbi Dei, id est fidem*; ucho, tylko ucho, powiada Luter, jest organem Chrześcijanina. Powstaje zatem ryzyko sprzeczności między nową percepcją wzrokową i dawną wiarą opartą na słuchu. Ignacy zajmuje się jej znoszeniem: chce ugruntować obraz (lub „wzrok wewnętrzny”) w ortodoksji jako nową jedność skonstruowanego przez siebie języka¹⁹.

Obraz jednak wciąż pozostaje w stanie podejrzenia jako bardziej narażony na niemoralność i budzący opór mistyków. Tymczasem św. Ignacy rzuca na szalę cały autorytet modlitwy, mówiąc o zaangażowaniu w tworzenie obrazu wszystkich „władz duszy” – pamięci, intelektu i woli, stanowiących szczyt władzy poznawczej. Ćwiczenia duchowe stają się ćwiczeniami na wzór arystotelesowskich ćwiczeń tężyzny fizycznej:

Albowiem jak przechadzka, marsz i bieg są ćwiczeniami cielesnymi, tak podobnie ćwiczeniami duchowymi nazywa się wszelkie sposoby przygotowania i usposobienia duszy do usunięcia wszystkich uczuć nieuporządkowanych, a po ich usunięciu – do szukania i znalezienia woli Bożej w takim uporządkowaniu swego życia, żeby służyło dla dobra i zbawienia duszy²⁰.

Współczesny komentator pisze:

Choć z pewnością można podać przykłady mistyk aikonicznych – na przykład Mistra Eckharta – które poszukiwały czystego (i bezobrazowego) doświadczenia Boga, wyobrażanie Boga i Jego łaski stało się dominującym środkiem duchowej ekspresji w późnym średniowieczu, nawet dla reformatorów. Rozwojowi wewnętrznych poruszeń towarzyszyło użycie obrazów, szczególnie tych, które stymulowały wizję wewnętrzną.

¹⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 71.

²⁰ I. Loyola, dz. cyt., nr 1.

To właśnie tę tradycję propagował Geiler, a później znalazła ona swoje odbicie w duchowości Ignacego Loyoli²¹.

Odwołałem się wyżej do teologicznego rozróżnienia „władz duszy” – pamięci, intelektu i woli, Barthes, nie posługując się powyższymi kategoriami, ale otwierając drogę ku takiej analogii, pisze zaś o trzech gwarancjach dawanych przez lingwistykę obrazu. Pamięci odpowiadałaby „gwarancja realistyczna” – obraz ignacjański różni się od halucynacji, ponieważ jest myślową reprezentacją tego, co uprzednio zobaczone i opisane w sposób rozumowy. Intelektowi odpowiadałaby „gwarancja logiczna” – obrazy są łączone w sekwencje narracyjne i otwierają możliwość budowania i analizowania ciągów przyczynowo-skutkowych. Ostatnia wreszcie gwarancja – „etyczna” jest opisywana przez Barthesa jako „forma pożądania świata”²² i odpowiada woli (Barthes dopowiada, że wola musi zawsze zyskać wykładnię lingwistyczną).

Od ćwiczenia duchowego jako literatury do literatury jako ćwiczenia duchowego

Święty Ignacy zaleca w drugim tygodniu *Ćwiczeń duchownych*:

Widzieć osoby jedne po drugich. A najpierw te na obliczu ziemi, tak bardzo różnorodne w stroju, w sposobie bycia. Jedni są biali, inni czarni; jedni żyją w pokoju, drudzy w stanie wojny; jedni płaczą, drudzy się śmieją; jedni zdrowi, drudzy chorzy; jedni się rodzą, inni umierają itd.²³

Barthes traktuje wskazówki tego typu jako punkt inicjalny do budowania rozległych i potencjalnie nieskończonych narracji:

Medytacje [...] można streścić (ich streszczenie przedstawione jest w ogólny sposób w jednej z preambuł: jest to *opowieść*, *Cycerońska narratio*, ekspozycja faktów, *rerum explicatio*, pierwsze rozwinięcie rzeczy); można je także powiększać, rozszerzać, jak stanowczo zaznacza Ignacy; posiadają one w końcu patetyczny atrybut struktury narracyjnej: efekt zaskoczenia; ponieważ, jeśli nawet historia Chrystusa jest znana i nie kryje w sobie żadnej anegdotycznej niespodzianki, to jednak zawsze można udramatyzować jej brzmienie, odtwarzając w sobie formę suspensu, który znane czyni niepew-

²¹ W.A. Dyrness, *Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge 2004, s. 35.

²² Tamże, s. 74.

²³ I. Loyola, dz. cyt., nr 106.

nym lub je zaciemnia. [...] To właśnie na mocy tej struktury narracyjnej „tajemnice” wykrojone przez Ignacego z historii Chrystusa mają w sobie coś teatralnego, co zbliża je do średniowiecznych misterii: są to „sceny”, które zostały zadane ćwiczącemu do przeżycia jak w psychodramacie²⁴.

Calvino poprzedza swe rozważania o duchowym podręczniku następującym akapitem:

Obraz oglądany w kinie także przeszedł przez fazę tekstu pisanego, potem został „ujrzany” mentalnie przez reżysera, odtworzony w swoim fizycznym kształcie na planie filmowym, a wreszcie ostatecznie utrwalony na filmowych klatkach. [...] W procesie tym „mentalne kino” wyobraźni odgrywa rolę nie mniej ważną niż realizacja filmowych sekwencji, kiedy obrazy zostają utrwalone przez kamerę, a potem połączone w całość na stole montażowym. Owo „mentalne kino” raz wprowadzone w ruch – tak było zawsze, nawet zanim wynaleziono kino – nigdy nie przestaje wyświetlać obrazów w naszym wewnętrznym widzialnym świecie²⁵.

Powyższe trzy długie cytaty doskonale obrazują przemianę obrazu, który jest wytwarzany w świecie wewnętrznym. Loyola podaje wskazówki (a więc w gruncie rzeczy pozostaje w obrębie paradygmatu słuchu), Barthes centralną figurą swego teoretycznego rozważania o wyobraźni czyni narrację (to wytwór cywilizacji druku), Calvino zaś – ruchome obrazy kinowe (obrazy po przełomie medialnym). Nie ma tu więc miejsca na jeden ikonoklazm czy jedną ikonofilię. W *Ćwiczeniach* nie ma utrwalonego jednego obrazu Boga, a figuralne wyobrażenie ma być tożsame z Ewangelią co do ducha, a nie co do litery. Lęk przed obrazami może powstać jedynie wówczas, gdy medytujący nie uzyska potwierdzenia co do prawdziwości obrazu i nie będzie względem niego wolny. W każdym innym przypadku obraz jest jednak potencjalnym miejscem spotkania. U Barthesa znak jako jednostka mowy zawsze przewyższa obraz wizualny (choć i sam jest pochodną elementów lingwistycznych). Być może ta naturalizacja znaków ikonicznych broni Barthesa przed ikonoklazmem. Calvino natomiast jest zanurzony w obrazach – to największy w tej grupie ikonofil (na jednej płaszczyźnie stawiający obraz do medytacji, film, komiks i obraz powieściowy), który doprowadza swe rozważania do świeckiej wersji idolatrii, pisząc, że wyobraźnia jest najwyższą umiejętnością ludzką, której nie można zgubić.

Na koniec warto zapytać, jakie korzyści ma z *Ćwiczeń duchownych* literatura? Święty Ignacy odrzucił ją po doświadczeniu w Manresie, ponieważ

²⁴ R. Barthes, dz. cyt., s. 67.

²⁵ I. Calvino, dz. cyt., s. 75.

stwierdził, że romanse i inne teksty światowe nie dawały mu takiego pożytku, jak zbliżanie się ku Bogu poprzez służbę innym ludziom. Barthes zdaje się postrzegać wszystkie zdyscyplinowane i przepojone pasją zabiegi (Ignacego, Fouriera, Sade’a) jako założycielskie dla nowych języków (nazywa posługujących się nimi „logotetami”), co jest wzorem dla działań literackich. Każdy nowy język może służyć innej sprawie – i dawać inną tekstową przyjemność – a jeśli jest żywotny, będzie początkiem wielu literackich tekstów. Dla Calvino, wreszcie, ćwiczenie z obrazów wewnętrznych jest podstawą każdej literatury, która zaskakuje i pozostawia pytania. I odwrotnie: sama literatura staje się duchowym ćwiczeniem nowoczesności – zadając pytania etyczne, których nie zadają już teksty innego rodzaju i których unika się w codziennych rozmowach.

Można więc na zasadzie klamry, ale już z większą wiedzą o różnorodności propozycji teoretycznych, powtórzyć: „O, wyobraźnio, która z taką mocą potrafisz zawładnąć naszym umysłem i naszą wolą, potrafisz uprowadzić nas ze świata zewnętrznego i wprowadzić w świat wewnętrzny [...]”²⁶.

²⁶ Tamże, s. 74.

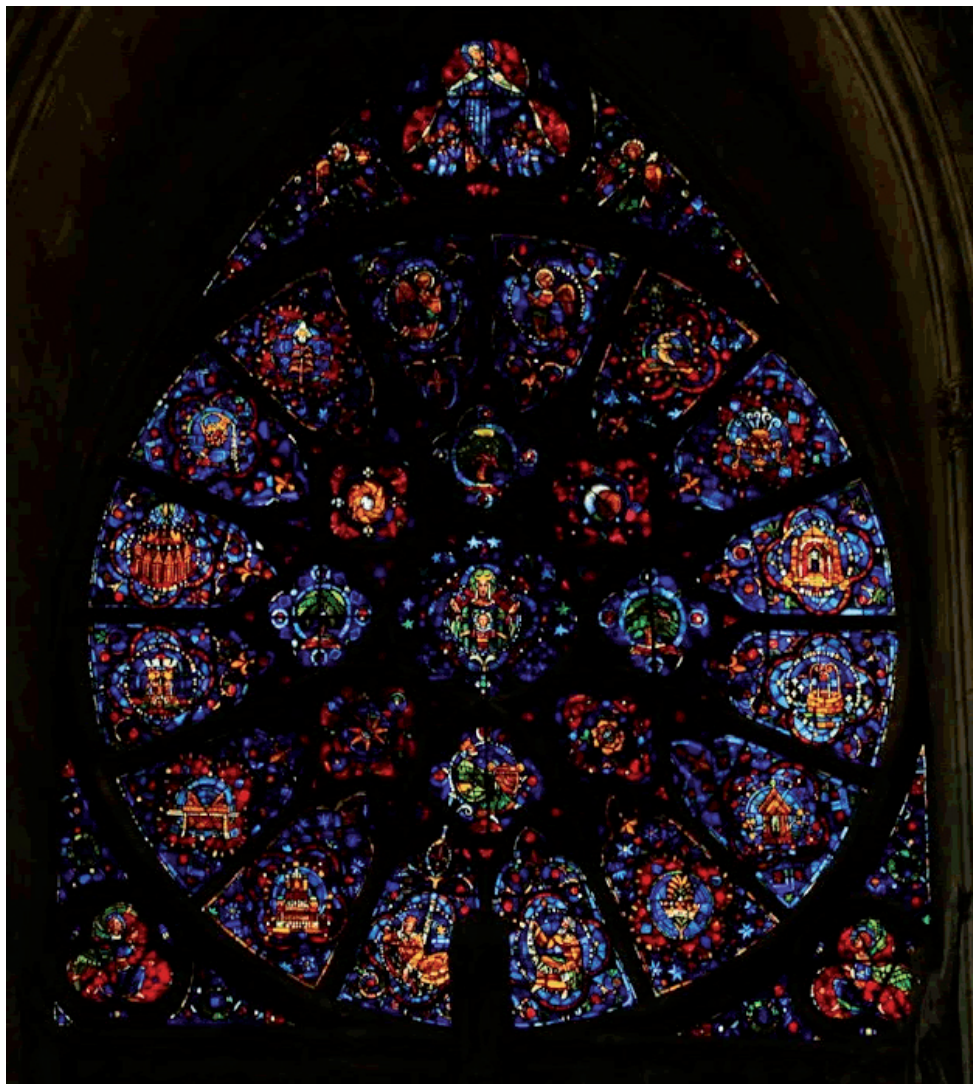
Witold Sadowski

Wiersz litanijny w przekładzie na obraz

Wgotyckiej katedrze Najświętszej Maryi Panny w Reims w nawie głównej znajdują się dwie rozety: rozeta wielka – umieszczona w ścianie fasady, przedstawiająca Wniebowzięcie Matki Bożej oraz pod nią – rozeta mała – wbudowana w portal, poświęcona wezwaniom z *Litanii loretańskiej*. O ile w rozecie górnej zachował się witraż z XIII wieku, o tyle w rozecie dolnej szkła witraża uległy przez wieki zniszczeniom, wobec czego to, co widać obecnie, jest dziełem nowym, wykonanym przez francuskiego malarza i rzeźbiarza, Jacques’a Simona (1875-1965) w roku 1937.

Zamiar zobrazowania *Litanii loretańskiej* w postaci wizualnej kompozycji, skupiającej na 25 oknach ilustracje kolejnych wezwań modlitewnych, może zrazu budzić zaskoczenie. Powszechnie wiadomo, że niektóre z tych maryjnych formuł zdążyły wyrycić się w potocznej świadomości jako skrajne przykłady posuniętej do granic absurdu, całkowicie oderwanej od rzeczywistości abstrakcji. Tymczasem „wieża z kości słoniowej”, która w wielu językach europejskich (m.in. angielskim, duńskim, francuskim, holenderskim, niemieckim, polskim, portugalskim) nasiąkała podtekstami majątkowej alienacji oraz akademickiego eskapizmu, tu znalazła całkowicie nieskrępowane i bezpośrednie ujęcie, jak gdyby bagaż tych

¹ Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/E/HS2/00665.



Il. 1. Jacques Simon, *Litania loretańska* (1937) – witraż w rozecie małej w fasadzie katedry NMP w Reims. Fot. Witold Sadowski

wszystkich pejoratywnych nawarstwień artysta chciał zostawić za drzwiami kościoła.

Zakładając świadome działanie malarza, przeniesienie *Litanii loretańskiej* w obszar przedstawienia wizualnego należy potraktować jako wyraz innego typu myślenia o wezwaniach tej modlitwy niż to, które zostało przed chwilą zasygnalizowane. Skoro wezwania loretańskie dają się przedstawić wizualnie, to znaczy, że można o nich nie tylko myśleć szeregiem obrazów, lecz można je

także widzieć w określonych relacjach czasoprzestrzennych, a w naszym wypadku – w ramach bardzo szczególnej czasoprzestrzeni, jaką zawiera w sobie koncentryczne rusztowanie rozety.

Będzie to ważny punkt wyjścia dla dalszych rozważań: Rusztowanie rozety stanowi pewną siatkę czasoprzestrzenną, którą następnie bezkonfliktowo, jak zdaje się sądzić artysta, wypełniają poszczególne pola litanijnego świata. W centrum rozety osadził Simon wizerunek Maryi noszącej w sobie młodzieńczą postać Chrystusa, a wokół tego boskiego centrum, na dwóch kolejnych okręgach rozlokował poszczególne wezwania loretańskie. Całość zamykają od zewnątrz dodatkowe pola wypełnione postaciami aniołów adorujących powtórzoną u samej góry figurę Matki Bożej.

Ten architektoniczny układ ujawnia zatem siatkę czasoprzestrzenną, której nie można opisać, stosując znane, klasyczne zawężenie Lessinga pozbawiające sztuki plastyczne wymiaru czasowego. Szereg oczywistych argumentów, jak na przykład zagadnienie światła ożywiającego witraże, zostanie tu pominiętych na rzecz trzech zasadniczych wynikających z siebie spostrzeżeń.

Po pierwsze, wezwania loretańskie zaprezentowane jako pola na okręgach, na wzór planet orbitujących wokół słońca, czyli pozbawione uszeregowania w rzędach lub kolumnach, siłą rzeczy nie mogą być rozpatrywane w ciągu linearnym, ponieważ nie mają początku i końca; litania nie narasta konsekwentnie od wstępu do zakończenia, lecz obraca się wokół boskiego źródła jak wieczne koło powrotów lub jak spirala rozwijająca się bez kresu. Gdyby to wizualne przedstawienie było dziełem artysty średniowiecznego, można by stwierdzić, że jest odbiciem filozoficznego realizmu, takiego na przykład jak w doktrynie bł. Rajmonda Lulla, któremu przyśniła się w mistycznej wizji czasoprzestrzeń świata jako rzeczywistość hierarchicznie uporządkowana, wypełniona nie stworzeniami, lecz imionami Boga. Trudno stawiać aż tak radykalną tezę, że przedmioty wizualne występujące na witrażu w zastępstwie tytułów maryjnych mają być wyrazem analogicznej ontologii. Nie ulega jednak wątpliwości, że została tu przejęta ta sama – by tak rzec – konstrukcja czasoprzestrzeni: z czasem – wychodzącym i wracającym do Boga, i przestrzenią – koncentryczną.

Czasoprzestrzeń taką znajdujemy nie tylko w rozetach witrażowych. Stanowiła ona przede wszystkim kompozycyjny zwornik bizantyjskich mozaik sklepieniowych umieszczanych pod kopułą świątyni. Co ciekawe – i jest to drugie spostrzeżenie – mozaiki te miały zawsze wewnętrzną segmentację, dzięki której postacie świętych patriarchów, apostołów lub ojców Kościoła rozmieszczane były wokół centralnego symbolu Boga dokładnie w ten sam sposób, jak widać to na rozecie. Nie wiadomo, który z patriarchów, apostołów,

biskupów, męczenników rozpoczyna szereg. Wiadomo natomiast, że wszyscy swoimi głowami kierują się ku środkowi, co kłóci się z naturalną perspektywą pejzażową, ale w bizantyjskiej świątyni w ogóle nie wywołuje zaskoczenia, ponieważ akurat w tej czasoprzestrzeni wszystkie postacie, stojące na wspólnej płaszczyźnie pionowo i równoległe do siebie, nie przechylając się na boki, nie kurcząc się od stóp do głów i nie ulegając innym podobnym deformacjom czy wykoślawieniom, mogą zarazem okrążyć to samo boskie centrum. Widać, że jest to nie tylko czasoprzestrzeń kuliście wieczna i koncentryczna, lecz także czasoprzestrzeń wypukła, wypukła ku Bogu, i że wprost niemożliwe było tworzenie w ramach tej czasoprzestrzeni wiarygodnie wyglądającej sztuki wizualnej bez gruntownej, zaawansowanej wiedzy z połączonych zakresów geometrii i optyki. Dochodzimy w ten sposób do trzeciego spostrzeżenia, które wydaje się dla treści dalszego wywodu najważniejsze.

Czasoprzestrzeń ta² nie jest ewidentnie odzwierciedleniem obecnej naukowej wiedzy o prawach fizyki czy budowie kosmosu, jest natomiast niezaprzeczalnie czasoprzestrzenią naukową w rozumieniu przedśrodkowiecznego neoplatonizmu, który rozważając kwestie zwłaszcza matematyczne i muzyczne i koncentrując się przy tym na niewytłumaczalnych paradoksach, próbował wnikać w teologiczną tajemnicę pochodzenia bytu. Wiele jego wyobrażeń, inspirujących manicheizm, nestorianizm, arianizm, stało się przedmiotem gruntownej selekcji dokonanej przez ojców Kościoła, jednakowoż pośród tej części, która nie tylko precyzyjnie się przez krytyczne sito, lecz została nadto bogato rozwinięta w pismach autorów wczesnochrześcijańskich, znalazło się zagadnienie okręgu. Między II a VII wiekiem po Chrystusie był to swego rodzaju temat obowiązkowy dla każdego bez mała traktatu, który chciał wykorzystać język matematyki do uprawiania teologii. Streszczając i siłą rzeczy uśredniając poglądy takich autorów, jak Plotyn, Iamblich, Proklos³, można uzyskać w mia-

² Najwyższa pora przyznać się do Bachtinowskiej inspiracji, którą Czytelnik zdążył już zapewne zauważyć jako rzecz oczywistą. Praca Michaiła Bachtina *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* (w: tenże, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 278-488) należy dziś do klasyki literaturoznawstwa. Mimo to wypada podkreślić, że niniejszy artykuł nie mógłby powstać bez tego dziedzictwa.

³ Zob. Plotinus, *Enneadum* II 2.1 (przekład polski: Plotyn, *Eneady I-III*, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, s. 168-169) oraz wiele innych fragmentów traktatu; Iamblichus, *Theologumena arithmeticae* 1 (przekład angielski: Iamblichus, *The Theology of Arithmetical*, trans. by R. Waterfield, Grand Rapids 1988, s. 35-40); Proclus, *Elementa theologica* 1-5 (przekład polski: Proklos, *Elementy teologii*, przeł. R. Sawa, Warszawa 2002, s. 28-30); Proclus, *Theologia Platonica* IV 34 (przekład angielski: Proclus, *Six Books on the Theology of Plato*, trans. by T. Taylor, London 1816, s. 297-300).

rę jednolite rozważanie filozoficzne, zainspirowane słowami o słońcu wypowiedzianymi przez Platona w *Państwie*⁴.

Widok słońca służy tu za ilustrację następującego paradoksu: W samym centrum okręgu znajduje się źródło, z którego wychodzą wszystkie wytyczające ten okrąg, jednakowo długie promienie. Źródło to w języku dzisiejszej matematyki nazywamy punktem, lepiej jednak będzie posłużyć się pojęciem wziętym z matematyki ówczesnej, określając je mianem monady. Jest to bowiem punkt nie tylko pojedynczy, lecz także niepodzielny. Taki, którego nie można już bardziej pomniejszyć i w obrębie którego nie można już wyłonić bardziej środkowego centrum. Paradoks polega na tym, że z tego idealnie pojedynczego miejsca wytryskuje w tej samej chwili nieskończona liczba promieni, które są wobec siebie jednakowe i które jednakowo mają monadę za swoje źródło. Monada jednak nie może być ani zawłaszczona przez żaden wybrany promień, ani też nie może być między te promienie rozdysponowana. Chociaż patrząc na światło słoneczne, możemy niejednokrotnie gołym okiem przekonać się o istnieniu tych promieni, to nie jesteśmy w stanie pojąć, jakim cudem wszystkie one dzielą między siebie niepodzielne źródło, a więc nie potrafimy w konsekwencji zgłębić umysłowo tezy Jamblicha, postawionej w jego *Teologii arytmetyki*, postulującej znak równości między doskonałą jedynką, czyli monadą, a nieskończonością⁵.

Domyślamy się już teologicznych implikacji tego wyводу: Doskonałą monadą, która nie doświadcza zróżnicowania, stając się źródłem nieskończonej różnorodności, jest Bóg; a nieskończoną różnorodnością jest oczywiście wykreowany przez Boga świat. Opiszmy to jednak, pozostając nadal przy geometrycznych analogiach. Jak jest możliwe obcowanie z Bogiem na podstawie stworzonego przez niego świata, skoro nie potrafimy pojąć zjawisk widzianych naocznie, a nawet przez nas samych konstruowanych? Jak możemy pojąć Boga, skoro nie potrafimy przeniknąć intelektualnie geometrii kół, które wstawiamy do naszych wozów? Paradoksy powstające na skutek aplikowania pojęć matematycznych do teologii stały się powodem głębokiego, mrocznego i miejscami wręcz destruktywnego pesymizmu, w jaki popadła filozofia neoplatońska na krótko przed jej chrystianizacją, oraz paliwem zasilającym rozkwit teo-

⁴ Zob. Plato, *Res publica* 509a-d (przekład polski: Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 215-216); G. Shaw, *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus*, Pennsylvania 1995, s. 223.

⁵ Iamblichus, dz. cyt.

logii apofatycznej⁶. Stworzenie wyrzucone w akcie twórczym poza monadę, strącone – jeśli tak można po gnostycku powiedzieć – z piedestału jedności w różnorodność bytów, nie widziało sposobu, który pozwoliłby mu odzyskać intelektualne zjednoczenie ze swoim własnym źródłem, ze swoim własnym centrum. Odzwierciedleniem tej – w zasadzie rozpaczliwej – sytuacji była cała poetyka zarządzania kryzysem, wyrażająca się w języku teologicznym nie tylko w preferencji dla zaprzeczeń, lecz także w uprzywilejowaniu powtórzeń. Cofnijmy się bowiem w analizie okręgu do tego momentu, kiedy padły słowa, że z niepodzielnego źródła tryska w tej samej chwili nieskończona liczba promieni o tej samej długości oraz tych samych właściwościach. O wspólnocie ich źródłowego punktu wnioskujemy nie tylko z miejsca, w którym się stykają i na które zgodnie wskazują, lecz także z ich wzajemnej analogii. Pozwala to rozróżnić właściwą jedność monady oraz pewną ideę tej jedności wyabstrahowaną z nieskończoności powtórzeń – lub też, mówiąc językiem Proklosa: rozróżnić jedność i prostotę. „Prostota jest rozumiana jako jedność w wielości” – tłumaczy tę zawiłą filozofię Wilhelm Schmidt Biggemann – „dlatego Proklos określa prostotę mianem jedno-wielości”⁷. Ta prostota czy też ta jedno-wielość (*hen-polla*) jest – zauważmy natychmiast – pewną wizją czasoprzestrzeni, pewną geometrią (czy raczej kosmometrią, skoro odnosi się do całego uniwersum), gdzie wszystkie byty, przy całym swym zróżnicowaniu, przy całym swym rozproszeniu, noszą w sobie ten sam pojęciowy aspekt pochodzący od monady i orientujący je wokół tego samego punktu.

Analogia przenikająca byty niższego rzędu oraz powtarzalność ujawniająca się w czasoprzestrzeni, jeżeli zostaną przez człowieka dostrzeżone, stają się najwyższym dostępnym dla niego sposobem kontemplowania centralnej monady. Nieco inną metodę wiodącą do pokonania przez neoplatonizm stworzonego przez siebie poznawczego kryzysu podpowiadał Jamblich. Skoro świat bogów jest przed człowiekiem zamknięty w niepojmowalnej doskonałości, to jedynym wyjściem z impasu wydaje się sytuacja, kiedy to sami bogowie zechcą się łaskawie zniżyć do poziomu ludzkich umysłów, kiedy to monada sama otworzy swoją niedostępność. Chwila ta, wedle budzącej nadzieje wizji filozofa, miała następować w trakcie czynności teurgicz-

⁶ Por. R. Mortley, *The Fundamentals of the Via Negativa*, „The American Journal of Philology” 1982, nr 4. H. Fiskå Hägg, *Clement of Alexandria and the Beginnings of Christian Apophaticism*, Oxford 2006, s. 85.

⁷ W. Schmidt-Biggemann, *Philosophia Perennis: Historical Outlines of Western Spirituality in Ancient, Medieval and Early Modern Thought*, Doordrecht 2004, s. 64.

nych⁸. W ten sposób jeszcze na gruncie myśli greckiej ujawniła się tendencja analogiczna do tej, która w tym samym czasie wiodła w stronę chrześcijańskiego dogmatu o Wcieleniu Chrystusa.

Według św. Grzegorza z Nyssy, Chrystus stając się człowiekiem, czyli łącząc w jednej osobie naturę Boga i naturę człowieka, zniósł między tymi naturami granicę, pozwalając, aby z jego natury boskiej do jego natury ludzkiej nastąpił przepływ doskonałości, aby przysługujące mu jako Bogu „podniosłe i święte imiona zstąpiły na człowieka” i aby dzięki temu stały się także uchwytnie dla ludzi mających tę samą naturę co on. Jak wyjaśniał Grzegorz w polemice z Eunomiuszem, „majestat implikowany przez te imiona przenosi się z tego, co Boskie, na to, co Ludzkie, przez zmieszanie Jego natury z tą naturą, która jest przyziemna”⁹. Dla zakompleksionej Plotyńskiej duszy, która na dnie piramidy bytów, dźwigając się z przywiązania do materii, masochistycznie wałkuje swoją nędzę w abstrakcyjnych aporiach, orędzie o Bogu wcielonym, który sam wychodzi z inicjatywą dotykania go, rozmawiania z nim, myślenia o nim, a co za tym idzie także opisywania go i tytułowania w sposób najbardziej ludzki, nominalny i pojęciowy, musiało być nie tylko rodzajem wypuszczenia z aresztu, lecz przede wszystkim wyzwolenia twórczej energii. Rozpasana swoboda wyliczania imion Bożych, która zapanuje w średniowieczu, wydaje się echem tej odzyskanej wolności.

Warto zauważyć, że przy tym całym intelektualnym przewrocie, jaki pociągnęła za sobą krystalizacja dogmatu o Bożym Wcieleniu, sama naukowa wizja czasoprzestrzeni, w ramach której ten problem rozpatrywano, pozostała całkowicie nienaruszona. Na poparcie niech wystarczą dwa cytaty z epoki.

Pseudo-Dionizy Areopagita pisał:

Właściwością wspólną, jednoczącą i jedną w całej Boskości jest to, że ona dopuszcza do swej pełni i całkowicie się komunikuje z wszystkimi, którzy w niej uczestniczą, a nie tylko z jakąś ich częścią; taki sam jest stosunek punktu znajdującego się w środku koła i linii prowadzących z obwodu do wnętrza koła i przechodzących przez jego środek¹⁰.

⁸ Gregory Shaw streszcza to założenie następująco: „Ściśle mówiąc, teurgiści swoimi modlitwami nie sprowadzali bogów na dół; to sami bogowie byli już obecni w inwokacjach” (G. Shaw, dz. cyt., s. 111).

⁹ Gregorius Nyssenus, *Contra Eunomium* VI 2. Cytaty na podst. przekł. angielskiego: Gregory, Bishop of Nyssa, *Against Eunomius*, trans. by W. Moore and H. Austin Wilson, w: *Nicene and Post-Nicene Fathers*, ed. by P. Schaff and H. Wace, Grand Rapids 1892, seria II, tom V, s. 184.

¹⁰ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie* II 5, w: tenże, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1997, tom I, s. 64.

Święty Maksym Wyznawca twierdził jakże podobnie:

Środek okręgu uważa się za niepodzielne źródło wszystkich wychodzących z niego promieni. Analogicznie, za pomocą prostego i niepodzielnego aktu wiedzy duchowej osoba uznana za godną obcowania z Bogiem będzie postrzegać jako preegzystującą w Bogu wewnętrzne esencje rzeczy stworzonych¹¹.

Zbierzmy w całość zgromadzone do tej pory myśli, a uzyskamy filozoficzną podbudowę litanii, pewną wizję ontologicznej kompozycji świata, którą ona swoją strukturą wypowiada: Czasoprzestrzeń tego świata ma charakter kolisty i koncentryczny. Uwypukla się w kierunku Bożego centrum, które można kontemplować, biorąc pod uwagę dwie zasadnicze przesłanki – po pierwsze to, że czasoprzestrzeń ujawnia powtarzalne promienie wskazujące na miejsce jej pochodzenia i celu; po drugie to, że sam Bóg owo miejsce pochodzenia i celu stworzył. W poezji litaniijnej wszystkie te składniki gatunkowego obrazu świata¹² mają swoje konkretne przełożenie na wersyfikację. Co więcej, tak długo semantyka tej wersyfikacji pozostanie dla nas nieczytelna, wypaczając w naszych oczach semantykę wiersza, jak długo nie przestawimy się na myślenie o świecie, widzenie świata i poruszanie się w nim w ramach owej czasoprzestrzeni.

Poniżej znajduje się fragment utworu irlandzkiego pochodzącego – jak podaje tradycja – z VI wieku i przypisywanego św. Kolumbie:

Christus redemptor gentium
Christus amator uirginum
Christus fons sapientium
Christus fides credentium
Christus lorica militum
Christus creator omnium
Christus salus uiuentium

¹¹ Cytat na podst. przekł. angielskiego: Maximus the Confessor, *Two Hundred Texts on Theology and the Incarnate Dispensation of the Son of God*, w: *The Philokalia: The Complete Text*, transl. G.E.H. Palmer, K. Ware, P. Sherrard, vol. 2, London 1982, s. 138.

¹² Wprowadzenie tego terminu, na wzór „językowego obrazu świata”, zaproponowałem w książce W. Sadowski, *Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 12-16. Termin GOS-u sygnalizuje, że gatunki funkcjonują w ramach systemów światopoglądowych, które wypowiadają się poprzez wyznaczniki formalne gatunku. Z jednej strony, świadomość GOS-u pomaga zatem w rozumieniu utworu, przeciwdziałając jego powierzchownej lub opacznej lekturze. Z drugiej zaś strony, historia gatunku pisana szeregiem tekstów, w których aktualizują się jego cechy, rzuca światło na GOS, który przemawia właśnie językiem owych wyznaczników formalnych.

et uita morientium
coronauit exercitum nostrum
cum turba martirum
Christus cruce[m] ascenderat
Christus mundum saluauerat
Christus et nos redemeret
Christus pro nobis passus est
Christus infernum penetrat
Christus caelum ascenderat
Christus cum deo sederat
ubi nunquam defuerat¹³.

Typologicznie jest to wiersz sylabiczny, ósmiozłóskowiec, wczesny przykład izosylabizmu, zdobywającego w poezji łacińskiej puste pole po zamierzającej metryce iloczasowej. Utwór wykazuje też naleciałości wersyfikacji celtyckiej, wyrażające się w tendencji niektórych wersów do wyrównań izotonicznych, trzyakcentowych. Widać to najwyraźniej w siedmiu początkowych wersach cytowanego fragmentu. Anaforyczny paralelizm ma niewątpliwą podstawę w poetyce ludowych irlandzkich zaklęć i zamawiań, lecz nie mogła to być podstawa jedyna, ponieważ analogiczne konstrukcje wyliczeniowe występowały równolegle w poezji chrześcijańskiej innych narodów (choćby w słynnym *Wielkim Akatyście*).

Najważniejsze wydają się jednak nie te, czysto zewnętrzne, cechy rytmiczne; nie to, co z punktu widzenia wersologii normatywnej pozwala wyodrębnić zasadniczy kontur prozodyjny utworu – lecz te właściwości, które wiążą się z zakładaną czasoprzestrzenią, gdyż dopiero w nich znajdujemy wytłumaczenie, dlaczego ten akurat typ wiersza został przez poetę wybrany i dlaczego ta właśnie forma kompozycyjna zyskała na popularności w średniowiecznej poezji irlandzkiej, francuskiej, a z czasem także włoskiej i angielskiej – pomimo braku wyraźnego precedensu w klasycznej literaturze łacińskiej.

Skupmy się najpierw na owych siedmiu początkowych wersach cytatu. Dokonuje się w nich wyraźnie nasemantyzowany podział wersu na trzy segmenty. Monadyczna jedność Boga wypowiedana jest po stronie lewej. Różnorodność świata ludzi rozpisywana jest po stronie prawej. Można też wyróżnić część środkową wersu, zajmowaną przez rzeczowniki czynnościowe, które niejako zaczepiają różnorodność bytów w ich boskim źródle. Monoteistyczna

¹³ *Hymnus S. Columbae In te Christe*, w. 33-40, w: *The Irish Liber Hymnorum*, ed. J.H. Bernard, R. Atkinson, London 1898, tom I, s. 85. W wydaniu inna numeracja wersów spowodowana mylnym, w mojej opinii, łączeniem wersów w pary.

jedność Boga ma zatem swoją reprezentację nie tylko w anaforze, lecz także w szerszym i nieco bardziej złożonym repertuarze powtórzeń i analogii, wychodzących stale z tego samego Bożego imienia. Ważne, by tej powtarzalności nie traktować jako czysto linearnego ciągu elementów, które prostą drogą wiążą początek z końcem. Ciąg linearny jest oczywiście prawem mowy, a wiersz siłą rzeczy rozwija się kumulacyjnie. Wypowiedź została jednak w taki sposób skonstruowana, żeby tej linearności poniekąd zaprzeczać, żeby wędrówka od źródła do celu wiodła nie linią prostą, lecz spiralnymi nawrotami. Rekonstrukcja świata przedstawionego w wierszu litanijskim przeprowadzana w podobny sposób, jak czyta się utwory fabularne z sekwencyjnym układem zdarzeń odpowiadających swoim wagonikowym porządkom znanym założeniom Arystotelesa, spowodowałaby deformacje przypominające rzutowanie figur geometrycznych z przestrzeni nieeuklidesowej na euklidesową lub takie zniekształcenia, jakie musiałyby powstać, gdybyśmy chcieli przenieść przedstawienie z bizantyjskiej mozaiki sklepieniowej na dwuwymiarowy obraz.

Należy tu wspomnieć, że przejrzysty układ, czytelnie odzwierciedlający wizję czasoprzestrzenną w siedmiu początkowych wersach ulega w dalszych partiach tekstu różnorodnym zachwianiom. A to zostaje zawieszony w eliptycznym domyśle anaforyczne imię Chrystusa, a to kolejne pozycje wersu zamieniają się miejscami. Ujawnia się w ten sposób zasadnicza różnica między litaniami kościelnymi, gdzie czytelny rysunek czasoprzestrzeni respektowany jest na całej przestrzeni tekstu, a wierszem litanijskim w poezji, gdzie imię Boga częstokroć pozostaje w ukryciu (zwykle się go nie wymienia), świat przedstawiony znajduje się pod większą lub mniejszą presją destabilizacji, a jednak – pomimo tych lekturowych przeszkód – uchwytne konceptualnie powtarzalność manifestuje w stanie, by tak rzec, nienaruszonym główną zasadę czasoprzestrzeni uwypuklającej się ku Bogu.

Czytelnik świadom semantycznego wyposażenia tej formy nie da się zatem wyprowadzić w pole wówczas, gdy w miejscu, gdzie spodziewałby się Bożego imienia, znajduje zaimki, spójniki czy partykuły negatywne:

Ny voir flamber au point du jour les roses,
Ny liz plantez sus le bord d'un ruisseau,
Ny son de luth, ny ramage d'oyseau,
Ny dedans l'or les gemmes bien encloses,
Ny des Zephyrs les gorgettes decloses,
Ny sur la mer le ronfler d'un vaisseau,
Ny bal de Nymphe au gazouillis de l'eau,
Ny voir fleurir au printems toutes choses,

Ny camp armé de lances herissé,
Ny antre verd de mousse tapissé,
Ny des forests les cymes qui se pressent,

Ny des rochers le silence sacré,
Tant de plaisir ne me donnent qu'un Pré,
Où sans espoir mes esperances paissent¹⁴.

Ne di selvaggio cuor feroce sdegno,
Ne crude voglie nel mio danno accorte,
Ne il veder già le mie speranze morte,
Ne il lungo affanno lagrimoso e 'ndegno;

Ne 'l guasto al viver mio fido sostegno,
Ne il girne ratto inanzi tempo a morte,
Ne pensier ch'a me sol tormento apporte,
Ne 'l mal inteso mio desir sì degno;

Ne la spenta mia dolce usata aita,
Ne il mai qua giù sentito, aspro dolore,
Onde io m'appresso a l'ultima partita;

Ne altro fia che 'l mio primiero ardore,
Spenga giamai mentre dimoro in vita;
Che bel fin fa, chi ben amando muore¹⁵.

Ani wówczas, kiedy imię Boże w ogóle zostanie pominięte w szeregu litanijnego wyliczenia; ani wreszcie wtedy, gdy, jak u Baudelaire'a, zamiast Boga przywołany zostanie szatan – ponieważ to czasoprzestrzeń świata, wyrażająca się w litanijnym paralelizmie, stanowi główne narzędzie komunikujące zakładaną obecność Boga, która jednocześnie dynamizuje i stabilizuje rzeczywistość.

Filozoficzne korzenie litanii, źródła rozbieżności między litaniami kościelnymi a poetyckimi – to są tematy częściowo już opisane, częściowo zaś domagające się osobnych artykułów. Tu natomiast wypada zwrócić uwagę na znamiennej harmonię działań artystycznych, wiążącą się z tematem niniejszego tomu. Z kryzysu, w jaki zaplątał się neoplatonizm na skutek samonapędzającej się w absurd dynamiki efektowych paradoksów, pączkująca filozofia chrześci-

¹⁴ P. de Ronsard, *Sonnet LX*, w: tenże, *Œuvres complètes*, ed. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris 1993, t. I, s. 54-55.

¹⁵ G.A. Gesualdo, * * *, cyt. za: J. Dellaneva, *Marginal Notes on Marginal Poets. Ronsard Reading the Giolito Anthologies*, w: *Esprit généreux, esprit pantagruélique. Essays by His Students in Honor of François Rigolot*, ed. R. Leushuis, Z. Zalloua, Genève 2008, s. 72-73.

jańska (niejedno zawdzięczająca neoplatońskim inspiracjom) wyszła dzięki krystalizacji dogmatu o Wcieleniu Boga – i to wyszła, z punktu widzenia badań nad sztuką, z dwoma paralelnymi wnioskami.

Wniosek pierwszy: Bóg przyjmując ciało, pozwolił się widzieć w czasoprzestrzeni świata, wobec czego można Go trafnie w relacji do czasoprzestrzeni świata przedstawiać – a rezultatem są chrześcijańskie przedstawienia plastyczne.

Wniosek drugi: Bóg przyjmując ciało, pozwolił się nazywać słowami, mającymi skądinąd swoje zwykłe językowe odniesienie do czasoprzestrzennego świata, wobec czego można nie tylko Boga trafnie tytułować, lecz także efektywnie opisywać relację między światem a nim – a rezultatem jest wiersz litaniijny.

Obie te formy (plastyczna i dyskursywna) są wytworami tej samej myśli filozoficznej. Za ich rozwojem stoi wspólne przekonanie, że dzięki cudowi Wcielenia paradoks centralnego punktu znajdującego się poza centrum ma swoje rozwiązanie i przestaje być problematyczny.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

**Czy rym można zobaczyć?
Możliwość twórczego wykorzystania
kategorii rymu
w opisie typu ikonograficznego *compassio Mariae*
(na przykładzie *Zdjęcia z krzyża*
Rogiera van der Weydena)¹**

To nie ma sensu, to się nie rymuje,
To nie ma sensu, to się nie rymuje z niczym.
Z Apollinaire'a

Drogi rymu²

Tytuł nawiązuje, oczywiście, do słynnego tekstu Mieczysława Porębskiego *Czy metaforę można zobaczyć?*³ Pytanie krakowskiego historyka sztuki wydaje się przy tym niewinne, bo metafora jest przecież podstawowym orężem wyobraźni, czyli umiejętności, zdolności do tworzenia obrazów, unaoczniania.

Sytuacja wyjściowa rymu w tym koncepcie wydaje się o wiele bardziej skomplikowana, zwłaszcza dzisiaj, gdy termin jest raczej jednoznaczny – jego synonimem pozostaje współbrzmienie (a nie: współ-wyglądanie). Gdy sięgniemy jednak do historii pojęcia, kwestia się nieco rozjaśnia. Według monografistki tematu, Lucylli

¹ Esej zawdzięcza wiele rozmowie z panią Ewą Kuryluk, której najserdeczniej w tym miejscu dziękuję. Za konsultację merytoryczną dziękuję również pani Patrycji Łobodzińskiej.

² Nawiązuję tu do znanego szkicu Tadeusza Peipera, w którym rymy oddalone jawią się jako *pars pro toto* drogi kultury do jej nowoczesności, jej zwiększającej się odległości od natury. Zob. T. Peiper, *Droga rymu* (1929), w: *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972.

³ M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 61-78.

Pszczołowskiej, słowo rym, pochodzące z greki (od gr. *rhythmos* – miarowy ruch w muzyce, tańcu i wierszu, miara, porządek, regularny tok, proporcja, takt), było pierwotnie wieloznaczne⁴. Rym *sensu largo* oznaczał – przywołując tu pojemną definicję Jakobsonowską – „najbardziej skondensowany przypadek [...] fundamentalnego dla poezji problemu, zwanego paralelizmem”⁵. Przypomnę, że o paralelizmie jako podłożu rymu pisał już Herder w rozprawie *Vom Geist der hebräischen Poesie* (1782)⁶.

Nawet dzisiaj, gdy znaczenie wąskie rymu to jedynie współbrzmienie, pojawiają się próby użycia jego znaczenia metaforycznego nie tylko w mowie potocznej, lecz także w dyskursie naukowym. Jako przykład podałabym opublikowaną kilkanaście lat temu pracę Jacka Kowalskiego *Rymowane zamki* (o średniowiecznej topice przestrzeni w architekturze i literaturze), której autor pisze – powtarzając niejako podobną, wcześniejszą konstatację Jana Białostockiego⁷:

Żywię bowiem głębokie przeświadczenie, że badania literatury mogą dopełniać badań nad ikonografią architektury i wyjaśniać sposoby, na jakie architektura była pojmowana przez współczesnych⁸.

Pytanie właściwe brzmi zatem: czy rym można zobaczyć – intersemiotycznie?

Czytanie *compassio*⁹ – *casus* Rogiera van der Weydena

Adam Rybicki, monografista tematu, definiuje termin *compassio Mariae* jako „udział Maryi w cierpieniach Syna (*pati-cum*)”; omawia to pojęcie w znaczeniu szerszym i węższym¹⁰. I tak *compassio sensu largo* pojawia się w przepowiedni

⁴ L. Pszczołowska, *Rym*, Wrocław 1972, s. 5. Dalej stosuję skrót R, wraz z numerem strony.

⁵ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 456, cyt. za: R, 9.

⁶ R, 10. Por. P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 114 (hebrajskie zaklęcie magiczne „Abrakadabra”).

⁷ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980.

⁸ J. Kowalski, *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII wieku*, Warszawa 2001, s. 13.

⁹ Na ten temat zob. ks. A. Rybicki, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009, passim. Dalej stosuję skrót CM, wraz z numerem strony. Jest to pierwsza monografia tematu po polsku, tym cenniejsza, że ani w *Encyklopedii katolickiej*, ani w encyklopedii tematycznej PWN *Religia* – hasło „compassio” się nie pojawia.

¹⁰ CM, 15.

Symeona (Łk 2, 34-35), w scenie ucieczki do Egiptu (Mt 2, 13-15), w scenie znalezienia Jezusa w świątyni jerozolimskiej (Łk 2, 43-51) i w scenach pasyjnych: niesienia krzyża (Łk 23, 26-32; J 19, 16-17), ukrzyżowania (J 19, 25-27), zdjęcia z krzyża (Łk, 23, 50-52) i złożenia w grobie (Łk 23, 53-56; J 19, 39-42). W sensie węższym „oznacza udział Maryi w zbawczym cierpieniu Jezusa na krzyżu, jej cierpienie duchowe i fizyczne oraz rolę tego cierpienia w dziele zbawczym, a także w duchowym życiu wiernych”. Obu znaczeń nie da się radykalnie oddzielić, co tworzy szczególną tajemnicę – w znaczeniu religijnym – zjawiska *compassio*¹¹.

Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), był jednym z najważniejszych obok Van Eycka, bohaterów niderlandzkiej rewolucji artystycznej XV wieku. Silniej – jak zauważa Jan Białostocki – „tkwił w gotyckiej przeszłości, choć w jego ręku «styl międzynarodowy», zachowując swe dekoracyjne bogactwo, utracił wszelką kruchość, błahość i sentymentalizm. Van der Weyden był mistrzem ekspresji”. Jego twórczość zyskała swe apogeum w dziełach dramatycznych.

Obraz, o którym mowa, namalowany został w Brugii, na zamówienie Wielkiej Gildii Kuszników (stąd stylizowane kusze w rogach malowidła) z Lowanium dla kościoła (właściwie niewielkiej kaplicy) Notre Dame des Victories au Sablon. Pierwotnie była to prawdopodobnie centralna część tryptyku. Do Prado (najpierw do Eskurialu) trafiło dzieło van der Weydena, zakupione przez Marię Habsburżankę dla jej brata Karola V; tak znalazło się w kolekcji Filipa II, wielkiego admiratora malowideł flamandzkiego mistrza.

W audycji *Jest taki obraz*, w II programie Polskiego Radia, 10 marca 2012 roku¹², Grażyna Bastek mówiła, że van der Weyden, twórca „malarstwa rzeźbiarskiego”, skomponował „scenę narracyjną, ale ograniczoną do jednego momentu, jednej akcji”. Można by rzec, ten późnogotycki mistrz siły wyrazu zapowiadał już podziały przeprowadzone przez Gottholda Ephraima Lessinga w *Laokoonie* (1766)¹³, jednocześnie wadząc się z nimi (bo naprawdę trudno powiedzieć, czy mamy tu do czynienia z *nebeneinander* czy z *nacheinander*, ze sztuką jednoczesności czy następstwa, z momentem czy z narracją) i antycy-

¹¹ Tamże.

¹² *Jest taki obraz*. Audycja wyemitowana 10 marca 2012 roku w programie II PR. O *Zdjęciu z krzyża* Rogiera van der Weyden opowiadała Grażyna Bastek. Audycja dostępna pod adresem internetowym: www.polskieradio.pl/8/406/Artykul/563264,Rogier-van-der-Weyden-Zdjecie-z-krzyza (dostęp: 28 września 2015).

¹³ G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962. Zob. też J. Maurin-Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne*, Wrocław 1969.



Il. 1. Ciało Marii Panny omdlewającej i zwłoki Chrystusa z krzyża zdejmowanego „rymują się”, to znaczy układają w identyczny sposób, co wyraża ideę *compassio* i *co-redemptio* (współcierpienia Marii z Synem i współudziału w zbawieniu). Źródło: Wikipedia

pując XX-wieczną formułę fotograficzno-filmową „zatrzymane w kadrze”. Dynamizm jest w malowidle, które czynię tu bohaterem dociekań, jakby na chwilę przyszpilony, uchwycony w momencie artystycznie ważkim, wtedy właśnie, gdy ciała się rymują.

Autorzy wielotomowej *Historii sztuki* umieścili na okładce tomu szóstego *Sztuka gotyku. Późne średniowiecze* omawiane tu malowidło – jako wybitnego reprezentanta tamtej epoki. Można przeczytać następujący, szczegółowy opis tego monumentalnego obrazu ołtarzowego (postaci mają niemal naturalne rozmiary):

Scena *Zdjęcia z krzyża* została zaplanowana na wzór ołtarzowego *haut-relief*, z wielkim wyczuciem plastyki kompozycji. Postaci, wymodelowane niczym posągi, występują z płaskiego, złożonego tła, które pozbawione perspektywy nie odciąga wzroku od głównych bohaterów obrazu.

Centralna oś pionowa, wyznaczona przez krzyż, stojącego na drabinie sługę i Józefa Arymatejczyka w mistrzowski sposób równoważy kompozycję. Obraz ma kompo-

zycję zamkniętą, określoną przez ustawione na jego brzegach w przeciwstawnych pozach dwie figury, św. Jana i św. Marię Magdalenę. Między nimi zwraca uwagę układ ciał Marii i Jezusa, o wygiętych, równoległych względem siebie liniach. Paralelizm dwóch głównych postaci dzieła podkreśla analogia: Maria jest zemdlona, Jezus – martwy, ona ubrana, on nagi, ponadto obydwie figury przedstawiono z identycznym ułożeniem rąk. Obraz, nacechowany patetyzmem, ma znaczenie alegoryczne. Z inicjatywy św. Bonawentury rozprzestrzenił się w Europie motyw współcierpienia Maryi (*compassio Mariae*), rozumiany jako udział Maryi w cierpieniach syna na krzyżu, doprowadzający ją do omdlenia.

[...] Van der Weyden z wielkim artyzmem oddaje szczegóły kompozycji, jakoś i tekstura szat pozwalają odróżnić jedwabie od aksamitów czy adamaszków, wyróżnia się także niezwykłym opanowaniem barwy, na co wskazuje ciemnoniebieska szata Marii czy marmurowa tonacja umieszczonej na pierwszym planie czaszki¹⁴.

Dotychczas opisywano *Zdjęcie z krzyża* (1435-1436) za pomocą kategorii teologicznych (współcierpienie = *compassio* i współodkupienie = *co-redemptio*; Maryja postrzegana jako współ-odkupicielka) i terminów wypracowanych przez historię sztuki: tu pojawiały się takie pojęcia, jak „symetria”, „paralelizm”, „analogia”, „podobieństwo pozy”, „upodobnienie pozycji”, „identyczne ułożenie sylwetek (zwłaszcza rąk)”. I tak Jan Białostocki w artykule *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych*, powołując się na rozpoznania Dagoberta Freya¹⁵ i Ottona G. von Simsona¹⁶, pisał:

Symetryczna kompozycja pojawia się – co ciekawe – także w takich dziełach, w których dramatyczna akcja wydaje się mało podatna na podporządkowanie schematom równoważności. Przykładami mogą być znakomite, pełne ruchu drzeworyty Dürera z cyklu *Apokalipsy: Aniołowie mściciele, Siedem trąb*. W XVII wieku nasuwającym się przykładem jest obraz Guida Reniego *Rzeź niewiniątek*. W dziełach tych przeciwstawnie skierowane, silne akcenty ruchowe równoważą się wzajemnie. Gdyby tak nie było, dynamika zachwiałaby kompozycją wysadzając ją z orbit równowagi.

W świetle tych przykładów jednostronnie brzmią stwierdzenia D. Freya: „Symetria oznacza spoczynek i skrępowanie, asymetria – ruch i swobodę, tamta – ład i prawo, ta – dowolność i przypadek, tamta – sztywność formalną i przymus, ta – życie, zapasy i wolność”. Jak widzieliśmy, symetria kompozycyjna może również ujmować w swych ramach przedstawienia pełne ruchu, życia i gwałtowności.

Sprawy skomplikują się, jeśli równoważność zechcemy pojmować nie tylko w sensie czysto wizualnym, lecz także ideowym. Przykładem symetrii translacyjnej

¹⁴ *Historia sztuki*, t. 6, *Sztuka gotyku. Późne średniowiecze*, Warszawa 2010, s. 241.

¹⁵ D. Frey, *Über das Symmetrieproblem in der Kunst*, „Studium Generale” 1949, II, s. 276.

¹⁶ O.G. von Simson, „*Compassio*” and „*Co-Redemptio*” in der Roger van der Weydenis „*Descent from the Cross*”, „*Art Bulletin*” 1953, XXXV, s. 9-16.

[podkr. – K.K.-K.] bez odbicia o wymowie ideowej może być *Zdjęcie z krzyża* Rogiera van der Weyden. Ramujące postacie ustawione są całkiem symetrycznie w duchu symetrii zwierciadlanej równoważnej. Dwie główne postacie – Chrystusa i Marii – są upodobnione do siebie w układzie. To podobieństwo ujęcia zdejmowanego z krzyża Chrystusa i omdlewającej z bóleści Marii stanowi – jak wykazał Otto von Simson – obrazowy wyraz teologicznej koncepcji współdziałania Matki Boskiej w Pasji i Odkupieniu: *compassio i co-redemptio*¹⁷.

W swej monumentalnej pracy *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Białostocki nieco inaczej rozkłada akcenty w opisie malowidła van der Weydena:

Zdjęcie z Krzyża (Prado, Madryt), o niezrównanej sile wyrazu, o wspianiałym zharmonizowaniu akcji, przeżycia i doskonałej kompozycji, jest jednym z pierwszych wielkich twórców jego wyobraźni i ręki. Idei współcierpienia Marii przy Pasji Chrystusa i Jej współdziałania w dziele Odkupienia (idea zwana przez teologów ówczesnych *Compassio i Co-redemptio*) Roger umiał nadać sugestywną formę plastyczną upodabniając Jej pozycję do pozycji zdejmowanego z krzyża Chrystusa. Konkretność, rzeźbiarska dotykliwość form jest u Rogera nie mniejsza niż u Van Eycka, ale mniej interesują go szczegóły, mniej też wyobrażanie głębi przestrzennej. Problemem, który pasjonował go najbardziej, było „uzgodnienie” przedstawienia rzeczywistości i wyrazu przeżyć z jasną, wyrazistą i dekoracyjną kompozycją¹⁸ [podkr. – K.K.-K.].

A zatem rym mimetyczny, choć ze wszech miar kreacyjny? Bo przecież ciała Maryi mdlejącej i Chrystusa zdejmowanego z krzyża „współbrzmia” ze sobą, a nie tylko współleżą (nie tylko są ułożone równoległe, ale też znaczą względem siebie, nadają sobie przez wzajemne położenie sens). Wszyscy interpretatorzy tego obrazu, dawni i współcześni, historycy sztuki i teologowie, są co do tego zgodni.

Te ciała się rymują i jest to komentarz malarza późnego gotyku do słów *Credo* „i przyjął ciało z Maryi Dziewicy”. Porządek somatyczny, ciała z ciałą,

¹⁷ J. Białostocki, *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych*, w: tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 67. Erwin Panofsky zwraca uwagę na szczególny rytm [sic!] kompozycji Rogiera van der Weydena, na przewagę linii poziomych i łuków, także w usytuowaniu ciał Chrystusa i Marii względem siebie. Cyt. za: *Rogier van der Weyden (Rogier de la Pasture). Official painter to the city of Brussels. Portrait painter of the Burgundian Court. October 6 – November 18, 1979. City Museum of Brussels, Maison du roi*, s. 148.

¹⁸ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. I, Warszawa 1991, s. 316.

staje się znakiem współcierpienia, współumierania, soteriologii naczyń połączonych: Syna i Matki.

Jaki to rym? Głęboki: ma nawet *consonne d'appui* w postaci dłoni Józefa z Arymatei podtrzymującego bezwładną rękę Chrystusa w zgięciu łokcia i analogicznej dłoni Marii Magdaleny podtrzymującej rękę omdlewającej Matki nieco powyżej łokcia. Głęboki także semantycznie, ale nie dokładny; Maryja przecież nie przedrzeźnia Chrystusa (on nagi, ona ubrana, on umarły, ona omdlała). Ułożenie jej ciała jest niejako synkopą w stosunku do ułożenia ciała Syna; ona jednak żyje, choć jej omdlenie jest nieledwie śmiertelne. Głowę Chrystusa cechuje zupełna bezwładność – ułożenie głowy w cierniowej koronie tworzy horyzontalną oś obrazu, a ułożenie drugiej, niepodtrzymywanej ręki – oś wertykalną; Maryja inaczej: głowa w białej chuście (nie w maforionie¹⁹) jest bliżej pionu, dłonie (ułożenie palców) zaświadcza o krążeniu krwi, ciało Matki przypomina łuk. Oboje, On i Ona, mają zamknięte oczy, ale u Maryi jest to wstrzymanie życia (jak oddechu), u Chrystusa powieki (stężałe) rzeczywiście umarłego.

Rymują się także barwy – w szczególności, wzbogacony o wartości symboliczne, sposób. Udrapowanie maryjnej chusty i jej kolor są odpowiednikami – kolejno: cierniowej korony i płótna, w które Józef z Arymatei pochwycił ciało Chrystusa. To biel śmiertelnego całunu. Szara bladość twarzy omdlałej Matki zbliża się do tej bieli bardziej niż barwa ciała Syna. Strużka krwi wyciekająca z przebitego boku Chrystusa pozostaje bez współbrzmienia maryjnego. Barwa szaty Matki to znana w średniowiecznych przedstawieniach postaci Maryi odmiana ciemnoniebieskiego (oscylująca między chabrem a kobaltem).

W tym braku rymu jest rozchodzenie się dróg Tej, która ma żyć dalej aż do przeczącego prawom fizyki Wniebowzięcia (pamiętamy ekfrazę Zbigniewa Herberta w ostatniej strofie wiersza *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*: „A Panna Maria usypia. Idzie na dno zdziwienia/ trzymają ją w wątlej siatce umiłowane oczy/ upada coraz wyżej jak strumień przez palce przenika/ a oni schylają się z trudem nad wstępującym obłokiem”²⁰) i Tego, który za trzy dni ma pokonać śmierć. Kiedy syn jest (bywa) Bogiem, nie da się z nim współbrzmieć całkowicie.

¹⁹ Maforion (gr.) to długi, kobiecy szal, od głowy do stóp; jedna z najważniejszych relikwii maryjnych obrządku wschodniego.

²⁰ Z. Herbert, *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*, w: *Elegia na odejście*, Wrocław 1992, s. 27. Pierwodruk tego wiersza ukazał się w „Tygodniku Powszechnym” 1952, nr 33, s. 3 (podaje za przypisem wydawcy: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, s. 755).

Mniej niż konkluzje

Rym *sensu largo* jest rymem, bo spełnia funkcję wierszo-/obrazotwórczą, jest osią (belką) kompozycji, ma niebagatelny potencjał semantyczny, da się go użyć, stosując przyjęte przez poetykę opisową elementy (głęboki, (nie)dokładny, spółgłoska oparcia).

Rym jako norma w języku wiersza tradycyjnego, rym jako ewenement, nawet eksces w malarstwie, zarezerwowany dla tego, co niepowtarzalne, czyni *mathesis singularis*, nie ustanawia reguły.

By nie pozostać gołosłowną, chciałabym wskazać na miedzioryt z 1565 roku (wymiary 32,2x40,9 cm). Jego autorem jest Cornelis Cort Hoorn (?1533-1578 w Rzymie), wybitny niderlandzki miedziorytnik i akwaforcista; najpierw działał w Antwerpii, jego styl określa się jako „rzeźbiarski”, tworzył ryciny według innych artystów; potem przebywał we Włoszech (w Wenecji i Rzymie), współpracował z Tycjanem, według jego dzieł stworzył kilkanaście miedziorytów. Autora tego cechowała wirtuozerska technika, umiejętność zwężania i pogrubiania kreski, co dawało doskonałe efekty światłocieniowe i fakturalne (oddziaływało na styl grafiki końca XVI wieku). Miedzioryt według Rogiera van der Weydena²¹ nosi tytuł *Zdjęcie z krzyża*, a jego rymowanie jest zwierciadlanym odbiciem tamtego malowidła. Bo rym to – jak widać – cecha najbardziej w arcydziele flamandzkiego mistrza znacząca.

²¹ Dzieło należało do zbiorów Schlesisches Museum der bildenden Künste, Wrocław; od 1946 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Ryszard K. Przybylski

Do kresu widzialnego

Wymazywanie, pojęcie na pierwszy rzut oka całkowicie neutralne, odnoszące się do wytarcia czegoś zapisanego czy narysowanego, nabrało w XX-wiecznych praktykach społecznych nowego sensu. I tak coś, co było dotąd znane, znanym być przestawało. Z pewnością ten zakres znaczenia pozostawał i wcześniej *wymazywaniu* przypisany. Jednak w ubiegłym wieku dążenie do panowania nad tym, co znane lub nieznanne, przybrało złowróżbną postać. Stało się narzędziem społecznej manipulacji. Nieprzypadkowo więc wymazywanie dość chętnie przywoływano w literaturze i sztuce. Mając na uwadze literaturę, wystarczy w tym miejscu przywołać nazwiska Milana Kundery i Thomasa Bernharda. Pierwszy w *Księdze śmiechu i zapomnienia* opisuje w tej perspektywie historię kapelusza Clementisa, drugi w *Wymazywaniu*, swej ostatniej powieści, demaskuje ukrywanie historycznej przeszłości rodaków. Bez wątpienia jednak najdobitniej wymazywanie wybrzmiało w 1984 George'a Orwella.

Wymazywanie, retuszowanie

Ministerstwo Prawdy uznane zostało przez Orwella za instytucję gwarantującą poprawne funkcjonowanie totalitarnego systemu. Instytucję, dopowiedzmy, niezbędną. Łatwo było dopatrzeć się w niej odniesień do podobnych organów w Rosji Sowieckiej. Bowiem tak jak Ministerstwo Prawdy dbało o poprawność informacyjną odnośnie do bieżących politycznych potrzeb, tak w państwie Stalina przy-

krawano w tym samym celu społeczną bazę danych. Chodziło, rzecz oczywista, o usuwanie wszelkich identyfikujących treści dotyczących określonych osób, które naraziły się panującej władzy. Odnosiło się to jednak do tekstów na ich temat, jak i ich wizerunków. Znikaniu z życia społecznego wielu osób towarzyszyło więc potępienie pamięci o nich. W ten sposób mieli zostać unicestwieni, między innymi, Lew Trocki, Lew Kamieniew czy Nikołaj Jeżow. To ich postaci wyretuszowano z fotografii, na których byli również prezentowani Lenin czy Stalin. Usunięcie lub zniszczenie wizerunku miało być równoznaczne z unicestwieniem człowieka. Podobne praktyki wydawały się z politycznych względów także pożądane gdzie indziej, na przykład w Czechosłowacji po 1948 roku. Myliłby się jednak ten, kto w zjawisku potępienia pamięci dopatrywałby się rysu epoki, jeszcze jednego przekroczenia normalności. *Damnatio memoriae* istniało już bowiem w starożytności, w Egipcie, a później w Grecji i Rzymie. Nie to jest jednak w tym miejscu najważniejsze. W XX wieku zaczęto retuszować fotografie, które służyły celom politycznym. Fotografia odgrywa zaś, bez wątplenia, znaczącą rolę wśród dokumentów historycznych. Nadto zajmuje szczególną pozycję wśród innych mediów, nie tylko wizualnych zresztą. Warto więc zadać sobie pytanie, czym, mianowicie, pozostaje w tym przypadku wymazywanie pamięci, jakie niesie z sobą konsekwencje.

Kiedyś, choćby w latach trzydziestych XX wieku, retuszowanie fotografii wymagało technicznej sprawności. Nie każdy więc mógł to zrobić. Dobrze wymazana postać nie podważała zatem założycielskiego mitu fotografii, głoszącego, że to, co jest przedstawiane, przylega do rzeczywistości. Innymi słowy, widok na zdjęciu znajdować się musiał w momencie jego rejestracji przed obiektywem kamery. Nieobecność wymazanej z fotografii postaci bywała odbierana jako świadectwo braku uczestnictwa określonej osoby w danym wydarzeniu czy sytuacji. Inna sprawa, że wielu jednak pamiętało zdjęcia, na których wyretuszowane postaci były, jako żywo, obecne. Tak oto ożywiamy problem reprezentacji w klasycznej fotografii: czy rzeczywiście uobecnia ona to, co nieobecne? Retusze wprowadzają tu sporo zamieszania, komplikują problem. Bo przecież nie tylko to, co jest – było, ale również to, czego nie ma, być mogło. Wymazane postaci niosły więc z sobą niezwykle ważną informację. Ich zniknięcie było równoznaczne ze znikaniem starego świata, który zastąpić miał jego nowy kształt znaczący dokonującą się permanentnie rewolucją. W moim przekonaniu nieobecność Trockiego, Kamieniewa czy Jeżowa na fotografiach miała być przez współczesnych rozpoznawana. Należeli oni do starego świata i razem z nim musieli odejść. Puste miejsce wskazywało zatem na to, co istniało na zewnątrz, a co na samym zdjęciu wprost się nie uobecniło.

A oto inne zdarzenie, łączące się jakoś z opisanym wyżej procederem. Pi-szę „jakoś”, ponieważ to zjawiska z dwóch różnych światów. Tyle więc tu podobieństw, ile różnic. I z pewnością różnic więcej. Wszelako jeden szczegół łączy ze sobą te dwa przypadki w sposób niezwykle wyrazisty. Ale po kolei. W 1953 roku Robert Rauschenberg wygumkował rysunek Willema de Kooninga. Pozostała po nim prawie czysta kartka z dołączoną inskrypcją *Erased de Kooning Drawing. Robert Rauschenberg 1953*, którą artysta oprawił w złotą ramę. W ten sposób praca uzyskała przedmiotową samodzielność. Stała się obiektem artystycznym, któremu trudno było w sposób jednoznaczny przyporządkować określony sens. W związku z tym pojawiały się rozmaite konteksty mające uprawomocnić interpretację. Odniesieniem mogły być zarówno malowane wtedy przez Rauschenberga białe obrazy, ale też assamblage'e, eksponujące przedmiotowy charakter dzieła sztuki. Znaczące były również skojarzenia z praktykami dadaistów, którzy permanentnie burzyli wszelkie znaczenia przypisywane skonwencjonalizowanej twórczości wychodzącej spod rąk artystów hołdujących schematom. Zapewne w związku z tym odniesieniem przypominają się okoliczności powstania *Wymazanego rysunku de Kooninga*.

Otóż de Kooning był artystą, którego Rauschenberg w szczególny sposób admirał. We wczesnych latach pięćdziesiątych widziano w nim już zresztą czołowego przedstawiciela action-artu, jednego z dwu nurtów cenionego wtedy w Stanach Zjednoczonych abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Artysta ten cieszył się już wówczas sporą popularnością wśród nowojorskiej bohemy. Zapewne więc z tego właśnie powodu Rauschenberg zwrócił się do niego z prośbą o podarowanie rysunku, który zamierzał później wymazać. Ten na propozycję przystał, ale żeby sprawie przydać pikanterii, zażądał zań butelki whisky. Żeby jednak nie ułatwiać Rauschenbergowi zadania wybrał pracę, która nie dałaby się ani łatwo, ani nawet do końca całkowicie wygumkować. W ten sposób powstała realizacja, która chciałaby być białą kartką, a jednak do końca nią nie jest. Pozostały na niej bowiem ślady wcześniej obecnego rysunku.

Czymże zatem ta nie do końca biała kartka jest? Sporo pytań w związku z tym sformułował, a może raczej uporządkował, Tony Godfrey. Warto wymienić je po kolei. Czy tym rzekomo wymazanym rysunkiem była rzeczywiście praca de Kooninga? Czy za przyczynę całego przedsięwzięcia uznać należy chęć naigrawania się z malarstwa gestu, czy też raczej winno dopatrywać się w nim przejawu awangardowej żarliwości? Czy umieszczenie wymazanego

rysunku wewnątrz złotej ramy wypada uznać tylko za żart? A jeśli nie, to faktycznie czyje to dzieło, de Kooninga czy też Rauschenberga? I na koniec, czy w podobnym działaniu należy dopatrywać się aktu destrukcji czy kreacji?¹

Nie ulega wątpliwości, że trudno o jednoznaczne odpowiedzi na tak sformułowane pytania. Interesująca wydaje się w tym kontekście uwaga Arthura C. Danto, który tak relacjonował modernistyczną narrację na temat obrazów monochromatycznych:

[...] biały monochromatyczny kwadrat należałoby docenić jako efekt usunięcia koloru, usunięcia formy innej niż jego własna i kształtów innych niż prosty kształt idealnego kwadratu. W takim wypadku biały kwadrat zdawałby się wyznaczać kres drogi, nie pozostawiając malarstwu wiele do zrobienia ani żadnego pola manewru².

Tę modernistyczną narrację łatwo powiązać z realizacją Rauschenberga. W końcu w *Black Mountain on sam* malował białe obrazy. A więc pozbawiał je koloru oraz kształtów z wyjątkiem tych, jakie same posiadały. Wymazany rysunek można by uznać tedy za prostą konsekwencję podobnego myślenia. Obok podobieństwa wskazać da się jednak również na istotną różnicę. Nie tyle chodzi tu bowiem o zwieńczenie tego wszystkiego, co było, o doprowadzenie do końca, końca malarstwa w tym przypadku, ile o oczyszczenie przedpola dla dalszych działań. W podobny sposób o *Wymazanym rysunku* Rauschenberga pisała Urszula Czartoryska³. To nie koniec, lecz nowy początek. W tym miejscu właśnie dopatrzeć się można podobieństwa między wyretuszowanymi fotografiami i wymazanym rysunkiem. Chodzi o zamknięcie i równoczesne otwarcie. W obu przypadkach będzie to gest polityczny, choć jakże różne to polityki.

Teologia kwadratów Malewicza

Ogłaszanie końców i nowych początków w dobie nowoczesności nie należało do rzadkości. Sama nowoczesność powstała zresztą w myśl podobnego założenia. Zamknięcie i równoczesne otwarcie uznać można za założenie stojące u podstaw tej epoki. Później wracano do tej idei jeszcze wielokrotnie. W obsza-

¹ T. Godfrey, *Conceptual Art*, London–New York 1998, s. 63-64.

² A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 233.

³ U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 71.

rze sztuki chodziło zaś o ostateczne odejście od wszelkiej postaci iluzjonizmu i mimetyzmu. Rodziła się idea, aby przedmiotem sztuki stała się ona sama. I chociaż początku tej zmiany doszukiwano się na progu ostatniego trzydziestolecia XIX wieku w twórczości impresjonistów, to jednak w o wiele bardziej spektakularny sposób zaistniała w malarstwie bezprzedmiotowym. I bez wątplenia poczesne miejsce należy się w tym względzie Kazimierzowi Malewiczowi. Jego *Czarny kwadrat* został przez Danto uznany za „symbol wymazania sztuki przeszłości”⁴. Skądinąd nic w tym rozpoznaniu nadzwyczajnego, sam Malewicz bowiem ujmował rzecz następująco:

My – pokolenie XX wieku – to suma starego i stronica nowej księgi [...].

Ostrą granicą dzielimy czas i stawiamy na pierwszej stronie płaszczyznę w postaci kwadratu czarnego jak tajemnica, płaszczyzna patrzy na nas ciemnym, jak gdyby kryła w sobie nowe stronicę przyszłości. Będzie znamieniem naszego czasu, gdziekolwiek ją powieszają, nie zatraci oblicza⁵.

Jak widać, idea wymazywania wyprzedzała i to znacznie pomysły Rauschenberga. Czarny kwadrat, niczym grobowa płyta, zatrząskiwał wszystko, co w sztuce minione. Jednocześnie otwierał przestrzeń na nowe i nieznanne jeszcze horyzonty. Tak wielokrotnie mówili rewolucjoniści. Bez wątplenia, można Malewicza uznać za rewolucjonistę w sztuce, nie zapominając jednak równocześnie, że radykalnie sprzeciwiał się on łączeniu tego, co artystyczne z wszelkimi postaciami polityki społecznej. Sztuka miała pozostawać obszarem wolności:

[...] Na przełomie XIX i XX wieku sztuka zrzuca z siebie balast narzuconych jej idei religijnych i państwowych, dociera do siebie samej, do formy wyrażającej jej własną istotę. Staje się trzecim, obok dwóch wspomnianych poprzednio „światopoglądów” [materialnego i religijnego – R.K.P.], samodzielnym i równoprawnym „punktem widzenia”⁶.

Trzeci równoprawny punkt widzenia... I do tego uwolniony od wszelkich historycznych zobowiązań! Start od zera! W ten oto sposób znaleźliśmy się, niby jacyś anachoreci, na pustyni: „Żadnych «obrazów rzeczywistości» – żadnych wymagowanych przedmiotów – nic poza pustynią!”⁷ – dopowie Ma-

⁴ A.C. Danto, dz. cyt., s. 233.

⁵ K. Malewicz, *Rodowód suprematium*, w: tenże, *Wiersze i teksty*, przeł. A.L. Piotrowska i A. Pomorski, Warszawa 2004, s. 70.

⁶ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 92.

⁷ Tamże, s. 66.

lewicz. Sam zdaje się wskutek tego kapłanem nowej wiary, suprematyzmu. Nie tylko dlatego, że bronił czystości doktryny. Religijny kontekst uruchomił Malewicz już na wystawie, na której eksponował po raz pierwszy *Czarny kwadrat*. Ulokował go mianowicie w sali w sposób, w jaki zwykle się wieszają ikony. Wiązanie zatem kwadratu z ikoną nie powinno być uznane za nadużycie.

Wiele tu podobieństw. Bo jeśli „ikona pozwala doświadczać tego, co niewidzialne, «formy wewnętrznej» bytu, a ta wewnętrzność [...] bierze się z olśnienia, z kategorii Taboru”⁸, to czarny kwadrat, wydobywający formę z przedmiotu⁹, także pragnie dotrzeć do tego, co esencjalne. Łatwo się domyślić, że niewidzialne rozumiane jest tu na sposób platoński. Dziś to, co pozostaje dla nas niewidzialne, kiedyś zostanie zobaczone. To warunek istnienia. Istnieje bowiem tylko to, na co można patrzeć¹⁰. Choć wielokrotnie chodzi tu o zdolności, jakie posiada tylko oko wewnętrzne. Żeby jednak osiąść tę umiejętność doświadczenia formy wewnętrznej, konieczna jest przemiana. W kościele ortodoksyjnym chodzi o *przemienienie*, które dokonuje się w liturgii (przemiana ciała Chrystusa w chleb i wino), u Malewicza zaś o wymazanie wszystkich, obowiązujących do tej pory, kanonów tworzenia, nie wyłączając Stwórcy. Pisał fundator suprematyzmu:

Zwyciężamy tego, któremu przypisywane jest tworzenie, a wzlotami skrzydeł dowodzimy, że przez istoty czujemy wszystko, siebie i świat i tym sposobem bez końca będą zdruzgotane skorupy czasu i będą biegły nowe przemienienia (podkr. – R.K.P.)¹¹.

Można odnieść wrażenie, że droga, którą podążali piszący ikony, znajduje się bardzo blisko tej, po której kroczył Malewicz. Chodzi, oczywiście, o transcendentny cel, jaki chcieli oni w efekcie swego działania osiągnąć. Ale istnieje jednak w tym obszarze także fundamentalna różnica. Bowiem bez względu na to, jakie znaczenie przypisywalibyśmy wizerunkom przedstawionym na ikonach, u Malewicza czarny kwadrat nie ma niczego wizualnie prezentować. Jak pisze sam twórca: „kwadrat = wrażenie, białe tło = nicość”¹². Wrażenie od-

⁸ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2006, s. 163.

⁹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 197.

¹⁰ M.P. Markowski, *O niewidzialnym*, w: *Imhibition*, red. R. Dziadkiewicz i E. Tatar, Kraków 2006, s. 21.

¹¹ K. Malewicz, *Doszedłem*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, dz. cyt., s. 67.

¹² Tenże, *Świat bezprzedmiotowy*, dz. cyt., s. 74.

nosi się do bezprzedmiotowości. Nie jest więc odzwierciedleniem wrażenia, które dałoby się porównać z wyobrażeniem przedmiotu. To także nie świat uczuć, ale samorzutny sposób ich przedstawiania. Kwadrat zdaje się szybować w otaczającej go nicości i w tej perspektywie całość przedstawienia sublimuje istnienie energii, którą sam obraz uosabia.

Jakże blisko stąd do starego sporu ikonofilów z ikonolatrami. Warto jednak odnotować, że Malewicz nie opowiada się w sposób jednoznaczny po żadnej ze stron. Odnieść można wrażenie, że raczej rozgrywa grę, w której znajdzie się miejsce dla obu stanowisk. Chciałoby się powiedzieć, że gra, jak przystało na anachoretę, wszak: „Opuszczając cywilizację, eremita żywił przekonanie, że rozpoczyna najbardziej szaloną grę, jaką może podjąć człowiek, grę o wieczność poza czasem”¹³. Pragnąc odnosić się do tego, co transcendentne, Malewicz, bez wątpienia, gra o wieczność poza czasem; ale też, dopowiedzmy od razu, nie ucieka jednak od cywilizacji: chce ją wyprzedzić, ulokować się w zrealizowanej utopii, w świecie, w którym historia, jak kiedyś Duch u Hegla, dobiegła już końca. W tej nowej rzeczywistości właśnie mogłoby dojść do przewyciężenia epokowego sporu. Bo oto Malewicz nie likwiduje obrazu, ale równocześnie dąży do przekroczenia jego granic. Z pewnością daleko mu do akceptacji wczesnośredniowiecznej, ikonofilskiej filozofii obrazu, zgodnie z którą wizerunek miał być transparentny wobec prawzorca¹⁴, a jednocześnie jest mu ona bliższa niż teorie wzywające do kopiowania przez sztukę natury.

Można już zatem powiedzieć, że po stronie ikonofilów da się zapisać uratowanie przez Malewicza samego obrazu. Malarz osiąga, zgodnie z wymaganiami stawianymi przez teologów ikony, transcendencji, którą zamyka we wrażeniu, a nie w przedmiotowym zapośredniczeniu. Czarny kwadrat to przedstawienie nadzmysłowego, a jeśli tak, tedy blisko już stąd do stanowiska zajmowanego przez ikonoklastów. W czarnym kwadracie Malewicz, jakby w zgodzie z ich żądaniami wymazuje wszak wizerunki bóstwa. A może raczej je zamalowuje? Przesłania? Zasłona skrywa, ale nie unicestwia. Nie widzimy, lecz nie kwestionujemy istnienia tego, co tymczasem niewidoczne, bowiem kiedyś zostanie zobaczone. Byłby to więc dowód na istnienie Boga? Jeśli przyjąć podobną wykładnię sensu, wówczas należałoby stwierdzić, że tylko w podobny sposób można bóstwo przedstawić. Dzięki temu nie będziemy mieć do czynienia z kopiami kopii. Z mnożeniem wizerunków, które coraz bardziej reifikują prawzorzec.

¹³ R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 35.

¹⁴ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2004, s. 152.

Wszelako w przypadku Malewicza rzecz wcale na tym się nie kończy. Bo, zdaje się pytać artysta: a jeśli Bóg lokuje się poza dziełem stworzenia? Czy nie lepiej wtedy jego wizerunek wymazać, niż łudzić i tylko go zakrywać? Może właśnie odpowiedzią na podobne pytanie będzie *Białe na białym*? Obraz, który sprawia wiele interpretacyjnych kłopotów, zresztą z winy samego Malewicza:

[...] *Białe na białym* – pisał Aaron Scharf – biały kwadrat ustawiony pod kątem na białym polu interpretowano w rozmaity sposób. W istocie nie wiemy, co Malewicz zamierzał przedstawić. Lecz w kontekście innych jego prac i w świetle jego własnych twierdzeń, nie wydaje się zbyt śmiałe przypuszczenie, że miał uzmysławiać coś bliskiego stanowi ostatecznego wyzwolenia, stan nirwany, ostatecznie słowo suprematystycznej świadomości¹⁵.

W kontekście konfrontacji ikonofilów z ikonoklastami można też *Białe na białym* zinterpretować w myśl teologii apofatycznej. Biały kwadrat na białym polu pokazuje *nic*, bo jakiegokolwiek *coś* zostało z niego całkowicie wytarte. Jedna biel, mimo tonalnego i fakturowego jej zróżnicowania wraz z bielą drugą, stanowiącą tło, tworzą tautologię. Jeśli uznać, że sposób kładzenia przez artystę farby na płaszczyźnie da się skojarzyć z trasowaniem, a więc z procesem różnicowania, to przyjdzie stwierdzić, że trudno podążać za pozostawionymi śladami. One bowiem nieustannie odwołują możliwość rozpoznania sensu albo jeszcze inaczej: prowadzą nas ku niczemu. Ku temu, co niewidzialne, a więc nieistniejące. Tak oto prezentuje się wywiedziony z postawy ikonoklastów stosunek Malewicza do obrazów. Inna sprawa, czy sami ikonoklaści tę propozycję zdolni byliby zaakceptować. Jedno nie ulega wątpliwości: „widzialność przestała się liczyć”¹⁶.

Znikanie rzeczywistości

Do tej pory zajmowało nas wymazywanie obrazu. Obecnie warto przyjrzeć się znikaniu rzeczywistości. Pozornie te dwa zjawiska dzieli olbrzymi dystans. Ostatecznie anihilacja przedstawienia, kopii natury, jak rzecz nazwał Malewicz, powinna raczej sprzyjać zaistnieniu rzeczywistości na nowo. Wtargnięcie w obszar sztuki różnych przedmiotów, od *ready mades* poczynając, mogło prowadzić ku podobnemu przypuszczeniu. Ale przedmioty w sztuce, choć za-

¹⁵ A. Scharf, *Suprematyzm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, opr. T. Richardson i N. Stangos, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 226.

¹⁶ A.C. Danto, dz. cyt., s. 45.

stąpić miały je kopie, nigdy nie eksponowały swej materialnej twardości. Istotniejsze pozostawało pytanie, co się z przedmiotem dzieje, gdy staje się dziełem sztuki¹⁷. Jak na modernizm przystało, rzeczywistość artystyczna okazywała się ważniejsza od rzeczywistości samej w sobie.

Zdeklarowany wróg modernizmu, Jean Baudrillard, uznał, że wszystkie modernistyczne obrazy, obrazy skupione na samych sobie, „obrazy, w których nie ma nic do zobaczenia”¹⁸, prowadzą prostą drogą do znikania świata. Rzeźbione gotowe przedmioty i różne ich ekwiwalenty przestają być przedmiotami. One je tylko symulują. Monochromatyczne obrazy Malewicza, Aleksandra Rodczeki, Marca Rothko, Rauschenberga, Ada Reinhardta czy Roberta Rymana chciałyby być bezprzedmiotową rzeczywistością. Tym samym symulują rzeczywistość prawdziwą. Baudrillard ma w związku z tym gotową odpowiedź:

Żyjemy w świecie symulacji, w którym najwyższą funkcją znaku jest wymazanie rzeczywistości i jednocześnie ukrycie jej zniknięcia. Sztuka nie czyni niczego innego. Dzisiejsze środki przekazu nie czynią niczego innego. Dlatego ich los jest podobny¹⁹.

Sztuce realistycznej towarzyszyło zawsze przekonanie, że odtwarza widzialność widzialnego i tym samym to, co widzialne podwaja²⁰. Towarzyszyło temu odczucie, że w efekcie przybywa świata, że więcej w nim istnienia. Sztuka modernistyczna, choć krytyczna wobec kopistów, nie dokonała według Baudrillarda żadnej istotnej zmiany. Więcej, weszła w mariaż z środkami masowego przekazu. Współtworzyła więc świat, w którym obrazy zaczęły się w sposób beładny, niekontrolowany plenić. Baudrillard dostrzegł w tym procesie mechanizm, który porównał do nowoczesnego ikonoklazmu: „Nowoczesny ikonoklazm – konstatował – nie polega [...] na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia”²¹. Autor *Spisku sztuki* zestawiał więc ze sobą współczesną kulturę wizualną i zachodzące w niej procesy z wojną, którą prowadzili ze sobą ikonoklaści z ikonofilami. Konkluzja nie mogła niczym zaskakiwać. Tak jak w wiekach średnich obrazy symulowały istnienie Boga, a tym samym ukrywały fakt jego nieistnie-

¹⁷ Por. tamże, s. 194 i n.

¹⁸ *Obrazy, w których nie ma nic do zobaczenia* to tytuł jednego z podrozdziałów książki J. Baudrillarda, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 50.

¹⁹ Tamże, s. 53.

²⁰ P. Evdokimov, dz. cyt., s. 168.

²¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, dz. cyt., s. 51.

nia, tak w odniesieniu do współczesnej kultury wizualnej powiedzieć można, iż obrazy, symulując rzeczywistość, prowadzą do jej znikania, więcej unicestwiają w ogóle pytanie o jej istnienie²². Tak jak Bóg ginął w epifaniach własnych przedstawień, co powodowało, że poza obrazami już niczego nie ma²³, tak współczesny świat zastąpiony został przez pleniące się w nim rozmaitej postaci wizualizacje.

Wszystko to, co nastąpiło po końcu sztuki, a więc po przekroczeniu rubikonu modernizmu, nie zmienia dla Baudrillarda istoty rzeczy. Symulacja i wirtualizacja mają się nie tylko doskonale, ale dokonują jeszcze większych zniszczeń. I trudno się podobnemu przeświadczeniu dziwić, skoro na doświadczenia współczesności patrzy on z modernistycznej perspektywy. A przecież nawet niezbyt uważny obserwator życia artystycznego rozpoznaje, że w ostatnich trzydziestu latach, jeśli nie wcześniej, podejmowane były rozmaite próby, których celem stanowiło bez wątpienia poszerzenie zmysłowego doświadczenia sztuki. Skoro widzialność przestała się liczyć, uznano, że można ją poszerzyć o audialność czy taktylność. Istotnym elementem tej zmiany jest bez wątpienia przeobrażenie uświęconej przez tradycję relacji między twórcą i odbiorcą jego dzieła. Obowiązujący od wieków jednokierunkowy przepływ strumienia wrażeń zostaje zastąpiony przez interaktywność²⁴. Jakże zaś wynikać mogą z tego konsekwencje? Być może chodzi o odzyskanie utraconej rzeczywistości? Jeśli widzialność nie gra już tej roli, jaka została jej w nowożytności przypisana, czyli nie jest już najbardziej znaczącym źródłem poznania, tedy ratunku szukać należy w innych zmysłach. A pierwszym z nich będzie dotyk. Przy czym nie chodzi tu bynajmniej o dominację jednego zmysłu nad drugim. Bowiern dotyk nie tyle wyrasta ponad inne zmysły, ile jest zmysłem wszystkie inne ogarniającym.

Na początku XX wieku Bernard Berenson próbował poszerzyć analizę malarstwa o walory dotykowe. Chodziło mu, rzecz jasna, o wyjście poza czysto wzrokowy sposób percepcji. Pozostawiając w tym miejscu na boku kwestię zasadności i przydatności tej metody na gruncie historii sztuki, trzeba powiedzieć, że nie o taki rodzaj taktylności w odniesieniu do sztuki współczesnej chodzi. Dotyk nie ma być dodatkiem, nie ma więc tylko poszerzać doświadczenia sztuki. Winien on odbiór sztuki, ale i doznawanie świata, organizować. Łatwo się domyślić, że nie chodzi tu o dotykanie czegokolwiek opuszkami pal-

²² Tamże, s. 52.

²³ J. Baudrillard, *Symulacja i symulakry*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 10.

²⁴ Tej zmianie poświęcił m.in. swoją książkę *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* Ryszard Kluszczyński (Warszawa 2010).

ców. Nowoczesna taktylność wskazuje raczej na wchodzenie jednostek w sieć powiązań z innymi aktorami sieci²⁵. Taktylność w tej postaci sprowadza się do poznawania świata za pośrednictwem końcówek naszego systemu nerwowego. Jednoznacznie rzecz nazwał Marshall McLuhan:

[...] Środki przekazu jako przedłużenia naszych zmysłów ustanawiają nowe proporcje, nie tylko wśród tych zmysłów, lecz także między sobą, kiedy wzajemnie na siebie oddziałują²⁶.

Gwoli ścisłości, o nowych środkach przekazu, a więc o czynniku sprawczym przemian dokonujących się w nowoczesnym społeczeństwie pisał już Malewicz:

Człowieka można do pewnego stopnia porównać ze skomplikowanym odbiornikiem radiowym, który odbiera szereg fal różnej długości, a suma wszystkich jest owym [zaskakującym ewolucjami] światopoglądem²⁷.

Derrick de Kerckhove tę wzajemną relację zmysłów nazwie wtórną taktylnością; nie wyklucza ona obrazów, ale je uzupełnia²⁸. Równocześnie redefiniuje pojęcie obrazu. Obraz wiąże się z ciałem. Nie chodzi tu jednak o takie ujęcie, które proponuje Hans Belting, że mianowicie każdy obraz ma swoje ciało, czyli medium, bez którego nie może istnieć; dla obrazów widzianych okiem wewnętrznym takim medium będzie zaś ludzkie ciało. Kerckhove odnosi pojęcie obrazu do urządzeń digitalnych. Jak zauważa:

Ikona w komputerze nie pełni funkcji rzeczownika, prostej reprezentacji, lecz czasownika. Klikasz na ikonę, a ona robi coś dla ciebie, działa. W obrazie jest ciało (nasz kursor, nasz awatar), ale jest też ciało odpowiadające obrazowi – korpus śladów pozostawionych w codziennym ruchu przez fizycznego aktora²⁹.

Interaktywność nie jest tylko w tej perspektywie formą obcowania z mediami, ze światem. Pozostaje bowiem także działaniem, które pozostawia po

²⁵ Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra i K. Abriszewski, Kraków 2010.

²⁶ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan i F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 255.

²⁷ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, dz. cyt., s. 86.

²⁸ D. de Kerckhove, *Umysł dotyku. Obraz, ciało, taktylność, fotografia*, w: *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. A. Maj i M. Derda-Nowakowski, przeł. A. Maj, Katowice 2009, s. 46.

²⁹ Tamże, s. 47.

sobie ślad. Ten zaś jest początkiem poszukiwania sensu w sieci różnorodnych powiązań. Jak w fotografii cyfrowej, w której wszystko, co przekładalne na kod zerojedynkowy „staje się jednym splotem wzajemnie odnoszących się do siebie danych”³⁰. Dlatego Kerckhove mógł stwierdzić: „Dziś to, że coś jest obrazem, oznacza, że jest interfejsem”³¹.

W ten oto sposób przekraczamy granicę oddzielającą perspektywę zarysowaną przez klasyczny humanizm i otwieramy się na posthumanizm. Konsekwencją tego będzie zaś nie tylko zredefiniowanie ludzkiego ciała, ale także związanych z nim różnych form percepcji. Jak odnotowała bowiem Rosi Braidotti:

Współczesne technologie informacyjne i komunikacyjne uzewnętrzniają i elektronicznie powielają ludzki system nerwowy. Sprowokowało to przemieszczenie w obrębie naszego pola percepcji: wizualne formy reprezentacji zostały zastąpione przez zmysłowo-neuronowe formy symulacji³².

Czyż w tym kierunku nie zaczął już kroczyć Malewicz, a za nim ci wszyscy, którzy przekroczyli granicę iluzjonistycznego obrazu? Ich myśli nie zawsze przewidystycznie brały pod uwagę znane nam dziś cyfrowe technologie. Jakkolwiek by na problem nie patrzeć, wypada się zgodzić, że awangardowe konceptualizacje sztuki dość radykalnie wyzwały się z odziedziczonego obrazu świata. Nie zawsze konkretne w intuicjach swych twórców, wielokrotnie jednak pozostawały otwarte (kompatybilne?) na przyszłą rewolucję technologiczno-komunikacyjną. Trafne wydaje się więc rozpoznanie Lwa Manovicha, iż „wizja awangardowa zmaterializowała się w komputerze”³³.

Jedno w każdym razie w rzeczywistości digitalnej pozostaje pewne: wymazywanie zyskało na znaczeniu. I nabrało dodatkowego sensu.

³⁰ Tamże, s. 49.

³¹ Tamże, s. 47.

³² R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek i A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 186-187.

³³ L. Manovich, *Awangarda jako software*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 326.

Uwagi o współczesnej ikonofilii

Pod pojęciem współczesnej ikonofilii chciałabym w niniejszym tekście rozumieć uwidoczniające się tu i ówdzie obecnie przekonanie o szczególnym statusie obrazu jako przedmiotu zdolnego do unaczynienia widzowi najistotniejszych prawd duchowych i absolutnych. Mam zatem na myśli takie interpretacje, w których obraz staje się wyjątkowym nośnikiem treści o charakterze metafizycznym. Byłoby to założenie do pewnego stopnia zbieżne z tym, co głosił Sobór Nicejski II, broniący przedstawień plastycznych przed zarzutem zastępowania bóstwa i odbierania czci zamiast niego w myśl przeświadczenia, że „malowanie wizerunków na obrazach” przynosi korzyść wiernym, „utwierdzając [...] w wierze”¹. Zgodnie z tym stanowiskiem, „obraz wskazuje na coś innego” niż on sam², obrazy zaś są po to, by „umacniać naszą pamięć [...] i [...] kierować naszego ducha na wysokość”³.

W interesujących mnie głosach współczesnych od samego początku rysuje się jednak perspektywa odmienna od tej, jaką przyjmowali ikonofile dawnych wieków, dla których „obraz był [...] przedstawicielem albo symbolem czegoś, czego w terażniejszości można było doświadczyć jedynie pośrednio: niegdyśszej i przy-

¹ *Postanowienia Soboru Nicejskiego II*, w: H. Belting, *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 575.

² *Stanowisko Karolingów wobec kultu obrazów*, w: H. Belting, dz. cyt., s. 602.

³ *Tzw. List Grzegorza II do cesarza Leona III*, w: H. Belting, dz. cyt., s. 577.

szłej obecności Boga w życiu ludzi”⁴. Świadomość nowoczesna, ujmująca w nawias religijny sposób oglądu świata, w inny z konieczności sposób definiuje uobecnianie się w obrazie tego, co sakralne. Współcześni ikonofile szukać będą więc odmiennych niż wynikające z religijnej treści przedstawienia uzasadnień dla nakierowywania przez obraz odbiorczych myśli na to, co absolutne. Postawa przez nich przyjmowana jest dla mnie ściśle związana z dziejami myśli o *sacrum* w czasach po oświeceniu, i to związana dwojako – negatywnie i pozytywnie. Negatywnie, gdyż to naznaczający nowoczesność *brak* jest jej właściwym źródłem. Pozytywnie, gdyż postawa ikonofiliska świadczy o niezgodzie na ów *brak* i stanowi próbę jego wypełnienia czy kompensacji. Poczucia owego *braku* doświadczają we współczesności wszyscy jej świadomi uczestnicy, dlatego też przykłady, do których zamierzam sięgnąć, sytuują się na dwóch różnych biegunach mówienia o sztuce: w polu naukowym i artystycznym (poetyckim). Zbieżności, jakie istnieją między tymi, tradycyjnie (i nie bez racji) uważanymi za przeciwstawne, językami opisu sztuki, świadczą wedle mnie o tym, że w mówieniu o sakralnym wymiarze spotkania z dziełem sztuki kryje się pewna głęboka struktura myślowa, stanowiąca jedno z oblicz nowoczesności, widoczne zapewne słabiej niż inne, choć przecież nie marginalne. Te przeświadczenia budujące płaszczyznę porozumienia naukowców i pisarzy dałyby się zapewne ująć słowami Michaela Brötjega, przedstawiciela egzystencjalno-hermeneutycznej historii sztuki, wskazującego na szczególną cechę dzieł malarskich, które mają możliwość „ukazywania wydarzeń w sposób otwierający *każdego* widza na transcendencję (niezależnie od tego, czy widz w to wierzy i czy o tym wie)”⁵.

Zakrzywienie czasu

Spośród mnogości wartych rozwinięcia wątków związanych ze współczesną ikonofilią, na potrzeby niniejszego artykułu wybieram jeden, który wydaje się szczególnie interesujący. Związany jest on z bardzo specyficznym rozumieniem możliwości malarskiej ekspresji w zakresie prezentowania „wiecznej teraźniejszości” jako wymiaru czasu fundamentalnego dla działania i obja-

⁴ H. Belting, dz. cyt., s. 17.

⁵ M. Brötje, *Wieczera w Emaus Rembrandta. Realizacja objawiania się historii świętej w obrazie*, przeł. M. Haake, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 1064.

wiania się w świecie tego, co absolutne. Trop ten dość łatwo znaleźć można w wypowiedziach poświęconych przedstawieniom obrazowym – zarówno artystycznych, jak i naukowych.

Jako pierwszy chciałabym zaprezentować „poetycki biegun” mówienia o sakralnym wymiarze dzieła plastycznego i dokonującym się w kontakcie z nim „zakrzywieniu czasu”. Poeci-ikonofile, jak skrótowo będę ich tutaj nazywać, przed obrazem doznają niekiedy osobliwego wrażenia, którego istotą jest wyjątkowe doznanie jednoczesnego przeżywania czasu w wymiarze terażniejszości i wieczności lub terażniejszości i przeszłości. Nie chodzi tutaj o przeżycia zbliżone do doznania mistycznego czy wspomnienia. Do przeżycia uzmysłowienia przed obrazem dwoistości czasowej (jednoczesnego bycia i nie-bycia lub istnienia jednocześnie w porządku czasowym doczesności i wieczności), w sposób konieczny nakierowującej myśl na wymiar czasu inny od ludzkiego, dochodzi we wzrokowym kontakcie z obrazem, w zmysłowym doznaniu malarskiej struktury.

Dlatego właśnie, jak sądzę, Tadeusz Dąbrowski, usiłując wyrazić w wierszu, w opornej materii języka, jednoczesne istnienie i nieistnienie, przeplatające się i współistniejące: stan „sprzed” i stan „teraz”, sięga do metafory odwołującej się wprost do malarstwa:

Trzydziestoletni chłopiec święcie przekonany
o swojej nieśmiertelności.

[...]

Chłopiec, który opada na mnie grobową płytą
nocy. Bezsennym snem.

Ktoś, kto bezzwłocznie pojawia się i znika
jak czarny kwadrat na czarnym tle⁶.

Jestem przekonana, że nie trzeba angażować w interpretację tego fragmentu wygłaszanych niekiedy opinii o „mistycznym” charakterze abstrakcyjnych obrazów Kazimierza Malewicza⁷. Fundamentalnym spostrzeżeniem dotyczącym jego koncepcji jest u Dąbrowskiego uznanie, że „bezzwłoczność” następowania po sobie kolejnych faz, którą rozpoznajemy w językowym opisie „pojawiania się i znikania”, na płótnie, w malarskim medium jest po prostu –

⁶ T. Dąbrowski, *** [inc. Trzydziestoletni chłopiec...], w: tenże, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 6.

⁷ Por. np. E. Salmann, *Daleka bliskość chrześcijaństwa*, przeł. B. Sawicki, Kraków 2005, s. 67.

jednoczesnością. I dla wyrażenia takiego stanu rzeczy za pośrednictwem słów za najbardziej adekwatną uważa on, co chyba nieprzypadkowe, właśnie metaforę odwołującą się do dzieła plastycznego. Paradoksalny sposób istnienia człowieka (bytującego w czasie, a zarazem przekraczającego w swej najgłębszej istocie czysto fizyczny horyzont egzystencji), niemożliwy do wyrażenia w słowie, obraz stawia skutecznie przed oczy bez wyjątku każdemu, objawiając mu zarazem jego los i przeznaczenie.

Doświadczenie obrazu – w tym przypadku równoznaczne z na poły baśniowym „wejściem w obraz” – stające się źródłem myśli o przerastającym człowieka porządku, w którym zakorzenione jest wszelkie życie, jest tematem interesującego wiersza Roberta Mielhorskiego *Z Kamila Pissarra*. W utworze tym problem zachodzącego w obliczu dzieła malarskiego zakłócenia zwyczajnego sposobu odczuwania upływu czasu i pojmowania przez człowieka (odbiorcę obrazu) własnego w nim miejsca podjęty został wprost:

Podszedłem do okna. Wczesne popołudnie. Cztery taksówki
na postoju, kilkoro rozchodzących się ludzi.

[...]

Podszedłem do okna. Zobaczyłem drogę w Louveciennes
i kobietę w białym czepku odchodzącą ku wzgórzu.

Ów – życiodajny błękit pod którym wędrowały połyskujące
różem chmury; tęskniłem za tym, tak.

Wróciłem w głąb pokoju. Czas podszedł mi
do gardła.

[...]

Szedłem drogą w Louveciennes. [...]

Spotkałem kobietę w białym czepku, wymieniliśmy
uśmiechy.

Nigdy bym nie wiedział, gdyby nie ta chwila, że ma
na brzuchu wzdęty fartuszek, więc jest ciężarna⁸.

Obraz jako „okno” na inną rzeczywistość ujawnia nie tylko swoje anegdotyczne treści. „Wchodząc” w obraz Pissarra, podmiot istnieje w dwóch planach temporalnych. „Wieczne teraz” obrazu ogarnia widoczne na nim postaci i choć podmiotowi towarzyszy wrażenie ruchu („szedłem”, „spotkałem”), to przecież momentalny wgląd w rzeczywistość przedstawioną na płótnie stanowi tyleż

⁸ R. Mielhorski, *Z Kamila Pissarra*, w: *Poza słowa. Antologia wierszy 1976-2006*, wstęp, wyb. i red. T. Dąbrowski, postł. M. Stala, Gdańsk 2006, s. 243.

spotkanie z linearnym czasem ludzkim, ile z porządkiem wiecznym, za którym się tęskni i którego doświadcza się w poczuciu afirmacji porządku bytu („tęskniłem za tym, tak”). Jeśli zaś, doświadczając obrazu, widz czuje się „u siebie” i prawda obrazu wywołuje tęsknotę, znaczy to, że prócz opowiadanej na nim historii ludzkich losów ważny jest ogarniający je wszystkie i przerastający je, związany z niebem („życiodajnym błękitem”) porządek; na płótnie zaś oba te plany – „fabularny” plan ludzkich biografii i absolutny plan wyższego porządku – istnieją i są doświadczone jako jedność. Za sprawą tej perspektywy, którą proponuje obraz, podmiot zyskuje dystans wobec samego siebie (wszędzszy „w obraz”, samego siebie ulokowanego w rzeczywistości „pozaobrazowej” postrzega z zewnątrz i pisze: „Szedłem drogą w Louveciennes. Wspomniałem młodego/ mężczyznę, stojącego w oknie naprzeciw pustego/ skrzyżowania,/ wczesnym popołudniem”) i zaczyna partycypować w porządku obecnym tylko na obrazie, a nieujawniającym się w przedstawionym w pierwszej strofie świecie „pozaobrazowym”. Znakiem tego porządku jest budzący tęsknotę „życiodajny błękit”, i to jego natchnieniu zawdzięcza chyba podmiot przeświadczenie, że kobieta widoczna na obrazie niedługo ma zostać matką. Ów „życiodajny porządek” pozwala postrzegać człowieka nie tylko jako byt zamknięty w czasie linearnym, lecz także jako partycypującego w odnawiającym się wciąż cyklu życia, związanym z porządkiem sakralnym.

Dzieło plastyczne jako doskonalszy niż słowny sposób wyrażania prawd o czasowym porządku (czy też: równoczesności wielu czasowych porządków) życia człowieka przywołuje także Jan Paweł II w *Tryptyku rzymskim*⁹. Słowo biblijne w interpretacji papieża „czeka na obraz”, gdyż to w tym ostatnim w sposób fundamentalny objawia się ludziom prawda o ich istnieniu – także jego czasowych horyzontach. Niewyobrażalna dla człowieka, a w języku funkcjonująca jedynie na prawach przenośni formuła św. Pawła: „W Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” (Dz 17, 28), zyskuje w sykstyńskich freskach Michała Anioła znakomitą ilustrację – doskonale oddającą prawdę o wpisanej w ludzkie istnienie dwoistości planów czasowych, wynikającej z prawdy o czasowości świata fizycznego i „wiecznego teraz”, które jest udziałem Stwórcy tego świata, a w którym to planie także człowiek, stworzony „na obraz i podobieństwo”, nieustannie partycypuje. Dlatego właśnie, jak pisze Jan Paweł II, na freskach sykstyńskich „niewidzialne wyraża się w widzialnym”, a malarz zdolny był w swoim medium powiedzieć więcej i precyzyjniej na temat ludzkiego egzystowania w czasowym porządku doczesności i wieczności, niż ci, którzy prawdy te usiłują przedstawić w medium słownym. O ile bowiem prawda o tym, że

⁹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2003.

„W Nim żyjemy...”, a zatem – że człowiek żyjąc w świecie fizycznym, zanurzony jest zarazem w transcendencji, w porządku słownym jawić się musi jako metafora, o tyle obraz, zdaniem Jana Pawła II, prawdę tę wyraża w sposób fizycznie bardzo precyzyjny.

Jeszcze inny wariant szczególnego „zakrzywienia czasu”, które, charakteryzując sposób oddziaływania na człowieka dzieła malarskiego, jest jednocześnie medium słownemu niedostępne, odnaleźć można w wierszu Jakuba Ekierra *stoję przed obrazami*. Po pierwszej części wiersza, zbudowanej z serii scen przedstawiających podmiot przed obrazami:

widzę
po sukni pani Hamilton Nisbet
spływają błyski

widzę noc
kiedy kamień z grobu się
unosi jak przygniecione źdźbła jak dźwięki
trąbek do słów *Et resurrexit*
widzę to

– następuje dość niespodziewanie przejście do wymiaru „wieczności”:

za Tadeusza Olgierda
Stanisławę Zygryda Ireneę
Mariana Annę Katarzynę Małgorzatę¹⁰.

„Stając przed obrazami”, widz w sposób konieczny doświadcza zatem, jak się zdaje, nakierowania biegu myśli ku porządkowi wieczności. Trudno bowiem sądzić, by obrazowe *memento* miało charakter wyłącznie topiki wanitatywnej; modlitwa, której inicjalne słowa słyszymy w ostatniej strofie, implikuje przecież nie tyle (czy – nie tylko) aurę wanitatywną, ile raczej myśl o możliwej perspektywie życia po śmierci. Przypomnienie zaś tej koncepcji niekoniecznie wynika z tematyki oglądanego obrazu (zależność taką można ewentualnie dostrzec w przypadku obrazu przedstawiającego zmartwychwstałego Jezusa, ale nie sposób tego uczynić względem portretu autorstwa Thomasa Gainsborougha *Mrs Hamilton Nisbet*). Dlatego wnioskować należy, że nagle przypomnienie perspektywy wykraczającej poza doczesność jest raczej rezultatem szczególnego doświadczenia, będącego udziałem człowieka oglądającego ja-

¹⁰ J. Ekier, *stoję przed obrazami*, w: tenże, *Krajobraz ze wszystkimi*, Poznań 2012, s. 28.

kiejkolwiek dzieło malarskie: w jego obliczu widz postrzega sam siebie jako istniejącego tu i teraz – ale też egzystującego w porządku wieczności.

Max Imdahl, analizując metodą ikoniczną fresk Giotta *Pojmanie Chrystusa* z kaplicy Scrovegnich w Padwie, stawia tezę, że w dziele tym „zobrazowana została struktura czasu odmienna od tej, którą oferuje język”, dzięki czemu „w oglądzie obrazu Giotta możliwe jest doświadczenie – tzn. zmysłowe postrzeżenie i przeżycie – tego, że moc Jezusa ujawnia się w sposobie wyrażenia czasu, w którym [...] współwystępuje bezkonfliktowo i scala w jedną upływ czasu, trwanie i moment”¹¹. Innymi słowy, na obrazie terażniejszość, przeszłość i przyszłość wydarzają się jednocześnie i wskazują na dziejącą się „zawsze” obecność Chrystusa w świecie. Takie operowanie czasem przedstawionym, jak zauważa Imdahl, jest niedostępne słowu i świadczy o tym, że fresk, znajdując tematyczną inspirację w tekście, poza tekst zdecydowanie wychodzi – i to nie w sferze elementów przedstawionych, lecz w sposobie wyrażenia czasu na obrazie. Nie jest to, rzecz jasna, wedle Imdahla, cecha każdego przedstawienia malarskiego (w tym samym tekście wskazuje on przykłady odmienne), fundamentalnym jest jednak stwierdzenie, że w zakresie wyrażania czasu obraz ma możliwości wykraczające poza to, co osiągalne dla tekstu literackiego (przynależącego, o ironio, do domeny „sztuki czasowej” właśnie).

Widz i widzenie

Oczywiście, Imdahla odróżnia od poetów sprawa fundamentalna: naukowiec dochodzi do swoich wniosków, wykorzystując precyzyjne narzędzia analizy ikonicznej, na drodze bardzo dokładnego oglądu dzieła i z pełnym poszanowaniem dla specyfiki medium; poeci działają, jak się zdaje, raczej w błysku intuicyjnego doznania i ich ogląd nie jest nawet w przybliżeniu tak detaliczny jak historyka sztuki. Daleka jestem od interpretowania dostrzeżonych pokrewieństw w kategoriach jakichkolwiek zapożyczeń czy wpływów; niemniej – jak już zaznaczałam – nie chcę czynić zeń wyłącznie zdobiącego wywód ornamentu. Wskazanych badaczy i pisarzy łączy na pewno przyznawanie wyjątkowej rangi *widzeniu*: wedle tej koncepcji, obraz jest obrazem dla kogoś, kto patrzy i widzi. Przywoływani Imdahl i Brötje są tymi z grona historyków sztuki, którzy przeciwstawiali się z jednej strony lekturze obrazów na sposób ikonologiczny (spór Imdahla z Panofskym), z drugiej – na sposób ideologicz-

¹¹ M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, t. IV, s. 116-117.

nie nacechowany (Brötje), podstawą swej metody czyniąc oglądowy zwrot ku dziełom. Trzeba dodać, że także charakteryzowana tutaj „poetycka ikonofilia” poświęca wiele miejsca samemu aktowi *widzenia*, poprzez który człowiek zyskuje dostęp do dzieła malarskiego. Znamienny jest w tej mierze początek cytowanego już wiersza Ekiera: otwierające utwór słowo „widzę”, powtarzane w tym dosyć krótkim tekście aż trzykrotnie, prowadzi do stwierdzenia istnienia zarówno obrazu, jak i podmiotu. Wobec dzieła, w akcie jego oglądu, człowiek upewnia się co do własnego sposobu istnienia w świecie, i ta misja sztuki obrazowej wydaje się prymarna. Także w *Tryptyku rzymskim* naczelną kwestią stał się problem *widzenia*, w którym człowiek osiąga pełnię swoich zdolności dokonywania osądu estetycznego i etycznego, *widzenia*, które najpełniej realizuje się właśnie w obliczu obrazu. Spośród dwóch mediów, w których próbowano wyrazić historię stworzenia świata: pierwotnego medium słowa i wtórnego wobec niego medium obrazowego, to obraz zyskuje w ujęciu autora *Tryptyku rzymskiego* przewagę, jeśli chodzi o uświadomienie ludziom ich własnego statusu stworzeń uczynionych „na obraz i podobieństwo” – stworzeń zdolnych, w akcie *widzenia*, doświadczyć najgłębszego wymiaru owego podobieństwa (Bóg wszak także widział „że było dobre” – por. Gen 1, 12-31). Co ważne, w *Medytacjach nad Księgą Rodzaju u progu Kaplicy Sykstyńskiej* kolejność rozumienia nie prowadzi od prawdy objawionej do obrazu – przeciwnie, to dzieło malarskie staje się bramą do transcendencji i do szczegółowej, tym razem już *stricte* chrześcijańskiej prawdy o wybraństwie człowieka spośród innych stworzeń żywych. Na tej podstawie włączam twórczość papieża w ramy zarysowywanej tutaj koncepcji „poetyckiej ikonofili”.

Skupianie się współczesnych ikonofilów na *widzeniu* tłumaczy też pośrednio, jak to się dzieje, że sytuują się oni na antypodach modernistycznej „religii sztuki”, zainicjowanej przez wyobrażenia romantyczne, a rozwijanej z powodzeniem przez cały właściwie okres nowoczesności. Ważny okazuje się bowiem w tej perspektywie nie podmiot twórczy, lecz ten, kto obrazu doświadcza: to o poszerzenie jego egzystencjalnych perspektyw w istocie toczy się gra. Także do tego tropu myślenia warto wskazać dopowiedzenie w postaci komentarza historyka sztuki: „Wbrew rozmaitym twierdzeniom dzieło sztuki jest miejscem fundowania prawdy. W tym tkwi przyczyna najwyższego uznania, jakie je spotyka – urzeczywistnia to, dzięki czemu człowiek w sposób najbardziej wyrazisty może upewnić się co do swej istoty”¹².

¹² M. Brötje, dz. cyt., s. 1088 [podkr. – K.S.-H.].

„Trzecia droga” Charlesa Taylora

Współczesna ikonofilia, w odróżnieniu od tej z czasów szczególnego nasilenia sporów wokół „wizerunków” (czyli z VIII i z XVI wieku), do obrony obrazu nie wykorzystuje argumentów odwołujących się do jego treści, lecz argumenty wskazujące na rangę fundamentalnego doświadczenia *widzenia*, jakie w obliczu obrazu staje się udziałem człowieka. Z tego też powodu przedmiotem jej aprobaty są, jak widzieliśmy, nie tylko dzieła o tematyce biblijnej i wizerunki świętych. Zarazem kładąc akcent na szczególne zakrzywienie czasu, które dokonuje się w samym akcie oglądu obrazowej struktury, współcześni ikonofile okazują się dziedzicami pewnej szczególnej świadomości czasu, cechującej zwolenników kultu obrazów w wiekach dawnych, a dzisiejszym odbiorcom, jak zauważa Hans Belting, bardzo odległej¹³. Zauważyć można zatem, że sytuują się oni na pozycji obecnie dość nieoczywistej, czy może lepiej – niezbyt dobrze widocznej na tle skuteczniej przykuwających uwagę skrajności, wyrażających się w silnej opozycji „liberalnych” nurtów współczesnej duchowości i dogmatycznych nurtów religijnych (której przedłużeniem bywają opozycje, takie jak wolność i autorytet, autoekspresja i prawomyślność itp.) Zarówno opis tej opozycji („religijnego” i „duchowego”), jak i sposób przekroczenia jej w analizie współczesności znajdujemy u Charlesa Taylora. Wskazując na znaczne uproszczenie, jakie kryje się w interpretowaniu dzisiejszych dróg poszukiwań tego, co absolutne, przez pryzmat „religii” i „duchowości”, odróżniających się swoim stosunkiem do autorytetu oraz fundowanej na nim etyki, Taylor proponuje „trzecią drogę”, w ramach której lepiej i trafniej daje się opisać cały szereg zjawisk współczesnej wrażliwości. Zakłada on, że nie zawsze podejmowane przez dzisiejszego człowieka poszukiwania prawdy o własnej duchowej naturze, którym towarzyszy pogłębiona potrzeba autoekspresji i samorealizacji, muszą z konieczności uchylać wolę nieustannego odnoszenia swego życia do wyższego porządku i poświęcania na jego rzecz własnego „ja”. Wskazuje też, że znaczna część współczesnych poszukiwań duchowych nie daje się zamknąć w ramach potrzeby „humanistycznego samodoskonalenia” i przekracza prostą opozycję wolności i dogmatu¹⁴. Ten rodzaj wrażliwości na to, co duchowe, stanowi dziedzictwo oświecenia w dwojakim sensie: sytuując się w opozycji do oświeceniowych postulatów racjonalizmu, aprobatywnie odnosi się do głoszonej przez filozofię tej epoki potrzeby uwolnienia jednostki od autorytetów i korzysta z przyznanej podmiotowi swobody duchowych i światopoglądo-

¹³ H. Belting, dz. cyt., s. 17.

¹⁴ Por. C. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Mass.–London 2007, s. 508 i n.

wych poszukiwań. Działalność poetów-ikonofilów wyraźnie naznaczona jest takim wymiarem (Jana Pawła II-poetę cechuje niezwykła wręcz dezynwoltura, kiedy, jako głowa Kościoła, pisze, że „Księga czekała na obraz”¹⁵). Nie od rzeczy będzie w tym miejscu zauważyć, że przedstawiciele historii sztuki, których w kontekście „poetyckiej ikonofilii” przywoływałam, budują swe poglądy na opozycji wobec oświeceniowych projektów emancypacji, których spadkobierczynią jest tzw. polemiczna historia sztuki¹⁶. W kontrze do niej sytuuje się zarówno Max Imdahl, głoszący, że doświadczenie spotkania z dziełem to w istocie doświadczenie „struktur egzystencjalnych” zapośredniczonych przez dzieła¹⁷, jak i egzystencjalno-hermeneutyczna metoda Michaela Brötjega, afirmującego dzieło jako „możliwość urzeczywistnienia siebie w procesie transcendowania ku temu, co nieuwarunkowane”¹⁸. Fakt, że dyscyplina naukowa – historia sztuki – wykształciła od lat sześćdziesiątych XX wieku również tego rodzaju język mówienia o dziełach, przywołujący kategorie doświadczeń egzystencjalnych i tego, co absolutne, wydaje się wskazywać, że opisywane przez Taylora duchowe dążenia współczesności mają także swoje naukowe oblicze oraz że można postawę współczesnej ikonofilii rozpatrywać właśnie w szerokiej perspektywie kultury nowoczesnej, pooświeceniowego *secular age*.

To, że opinie cytowanych poetów spotykają się z opiniami niektórych historyków sztuki (tych, których namysł cechuje wyraźny dystans wobec oświeceniowych projektów emancypacji), wskazuje, że współczesna ikonofilia może być rozumiana jako pewna postawa kulturowa, mająca swe głębokie źródła w potrzebie przepracowania i przewyciężenia kluczowych dylematów nowoczesności. Można założyć, że modernizm został silnie naznaczony przez pooświeceniowe „odczarowanie” świata i choć nie należy twierdzić, że losy tej formacji to droga jednoznacznie zmierzająca ku sekularyzacji i ujęciu wszelkich przejawów myślenia religijnego w kategoriach anachronizmu¹⁹, to

¹⁵ Jak zwrócono uwagę, Jan Paweł II dowartościował malarstwo w sposób zupełnie wyjątkowy zarówno na tle dotychczasowej poezji polskiej, jak i w perspektywie tradycji teologii chrześcijańskiej. Zob. J. Pasterski, *Poetyckie przestanie wiary – „Tryptyk rzymski” Jana Pawła II*, w: *Znaleźć źródło. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Andres, J. Pasterska, Rzeszów 2005, s. 218-220; J.M. Ruszar, *Dwie drogi. Traktaty religijne Jana Pawła II i Czesława Miłosza*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 57, s. A11.

¹⁶ M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 616.

¹⁷ Tamże, s. 433-434, 443.

¹⁸ Tamże, s. 616.

¹⁹ Zastrzeżenia zgłaszane pod adresem tezy o korelacji między nowoczesnością a sekularyzacją zreferowano w: J. Mariański, *Religijność społeczeństwa polskiego w perspektywie*

przecież prawdą pozostaje, że wszystkie formy myślenia religijnego, z jakimi mamy do czynienia w nowoczesności, są przez tę zmianę naznaczone w sposób wyraźny. Fakt, że wiadomości o tym, co sakralne, poezja szuka w obrazie, jest tutaj znaczący na równi z tym, jakiego rodzaju *sacrum* można – zdaniem poetów i zdaniem historyków sztuki – w kontakcie z obrazem odnaleźć. W rzeczywistości naznaczonej zwątpieniem w metafizykę dzieło malarskie okazuje się mieć moc przywrócenia wiary w to, co absolutne, a zatem – wszystkim dostępne i wszystkim dotyczące. I na tym polega, zdaniem poetów-ikonofilów (którzy wydają się wszelako reprezentować styl myślenia nieco bardziej rozpowszechniony, bo obecny także w naukowej refleksji), sakralna rola obrazu w nowoczesności.

Przyznawanie obrazom wyższości nad dziełami literackimi w zakresie adekwatnego ujmowania rzeczywistości sakralnej stawia, rzecz jasna, samych poetów w sytuacji wyjątkowo kłopotliwej: każe zdać sprawę ze słabości własnej dziedziny i zmusza do sięgania poza nią. Nie po raz pierwszy w dziejach pojawia się myśl, że słowo nie jest w stanie pochwycić tego, co sakralne, że to, co absolutne, językowi zawsze się wymyka. Obraz, w opinii poetów, potrafi coś, czego nie potrafi dzieło literackie, mianowicie jest w stanie uniwersalizować doznanie *sacrum*, czynić je uchwytnym dla każdego człowieka, niezależnie od czasów, w jakich żyje oraz kulturowego bagażu, jaki jest jego udziałem. Dzieło plastyczne w swym zasadniczym wymiarze otwierania na *sacrum* jest czytelne dla wszystkich ludzi; to dlatego rola „wskazywania na co innego, niż on sam” nie jest zarezerwowana dla obrazów religijnych, czytelnych niekiedy wyłącznie dla odbiorców obeznanych z odpowiednim kodem wizualnym i symboliką. Obraz zatem jako medium potrafi wskazać odbiorcy to, co przekracza jego kondycję, uświadomić wymiar wyrastający ponad doczesność, unaocznic to, co ponadludzkie. Język wizualny, którego używa, jest uniwersalny i działa ponadczasowo – zupełnie inaczej, niż język używany przez twórców literatury, w którym dawne znaczenia słów pozostają aktywne nawet wówczas, gdy próbuje się za ich pomocą wyrazić całkiem już odmienną rzeczywistość²⁰. Nowoczesne doświadczenie tego, co absolutne, tak różne od wszystkiego, co w tej dziedzinie było udziałem czasów przednowoczesnych, w literaturze,

europeskiej. *Próba syntezy socjologicznej*, Kraków 2005, s. 43 i n.; dystans wobec narracji głoszących całkowite wyparcie z horyzontu nowoczesności myślenia kategoriami religii zaznacza się wyraźnie w wypowiedziach filozofów uprawiających refleksję postsekularną – zob. *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.

²⁰ Por. G. Steiner, *Po wieży Babel: problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000, s. 62 i n.

z konieczności, musi być wyrażane za pomocą wciąż tego samego słownika – stąd kłopoty twórców, a w dalszej perspektywie także zasadnicze trudności interpretacyjne. Nie dziwi więc, że dla poetów zainteresowanych wyrażaniem *sacrum* obraz staje się wzorem właściwego postępowania: nieobciążony ani balastem różnic między językami naturalnymi, ani konsekwencjami zmian semantycznych, w sposób zawsze aktualny i powszechnie zrozumiały, bo wykorzystujący po prostu ludzką umiejętność *widzenia*, poucza każdego człowieka o istnieniu rzeczywistości go przekraczającej. Na *widzeniu*, uważnej lekturze wizualnej struktury dzieła, opiera się także, jak zaznaczałam, metoda tych historyków sztuki, których refleksję ujmuję tu jako przynależną do domeny współczesnej ikonofilii²¹.

Dlatego sądzę, że poetów-ikonofilów i przywoływanych historyków sztuki umieścić można właśnie w polu „trzeciej drogi” opisywanej przez Taylora. Dla żadnego z nich obcowanie z obrazem nie staje się rodzajem estetycznej podniety czy doznaniem wybraństwa w drodze do pełniejszego rozwoju własnej osobowości lub zmysłowego spełnienia. Zarazem dla żadnego z nich (również dla Jana Pawła II, co zresztą odróżnia go od wielu księży-poetów piszących o obrazach) dzieło nie stanowi prostej drogi ku Bogu chrześcijańskiemu, a raczej otwiera na te aspekty rzeczywistości, które, mając swój początek w doznaniu oglądu, wykraczają daleko poza to, co zmysłowo uchwytnie. Obcowanie z dziełem malarskim jawi się w ich ujęciu jako droga do rozpoznawania rzeczywistości transcendentnej, obraz zaś – jako szczególnie uprzywilejowany środek artystycznej ekspresji, trafniej niż dzieło literackie potrafiący udźwignąć tematykę metafizyczną. Tytuły tomów poetyckich – *Tryptyk rzymski*, *Czarny kwadrat*, *Krajobraz ze wszystkimi* – wydają się wskazywać na rodzaj tęsknoty poetów za możliwością uczynienia swych dzieł podobnymi obrazom. Narzucające się w tym miejscu pytanie, na drodze jakich zbiegów można by to uczynić możliwym, w niniejszym artykule pozostawiam otwarte, ze świadomością wszakże, że poszukiwanie odpowiedzi na nie powinno stać się konsekwencją zaprezentowanych tutaj rozważań.

²¹ Można tu oczywiście wyrażać wątpliwości natury językowej: czy nie jest przypadkiem tak, że każda historia sztuki jest z definicji – ikonofiliska (jak literaturoznawstwo – bibliofilskie)? Wydaje się wszelako, że rzecz jest warta niuansowania. Ten wariant historii sztuki, który jest w niniejszym tekście przedmiotem mojej uwagi, mógłby być uznany za „ikonofilski” w tym sensie, że świadomie czyni punktem wyjścia i najważniejszym problemem wartości interpretacji obrazu ogląd tego, co dla materii malarskiej specyficzne, czyli relacji płaszczyznowych.

Agnieszka Kluba

Herbert – ikonofil? Rekonstrukcja eseisty¹

[...] uważam – proszę mi pozwolić na samokomplement – że jestem bardzo dobrym widzem malarstwa. Uważam, że to też wymaga pewnego talentu i można nawet na tym poprzestać
(Zbigniew Herbert w rozmowie z Markiem Sołtysikiem²).

To jest ręka Rembrandta i twarz de Gheyna
Czytającego te słowa niechaj ogarnie zdziwienie
Bo Gheyn jest tu obecny, a jednocześnie go nie ma
(Wierszowany zapis na odwrocie jednego z portretów Rembrandta
przetłumaczony przez Herberta w rękopiśmiennych notatkach³).

Trudno o prostsze skojarzenie: Herbert miłośnik malarstwa, znawca i pielgrzym sztuki, potrafiący cierpliwie peregrynować ku obrazom przeszłych mistrzów, zarówno tych rozpoznanych, jak i tych, których mistrzostwo sam rozpoznawał⁴. Dla Altichiera, późnej miłości,

¹ Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego”, nr rejestracyjny 11H 13 0167 82, miejsce realizacji: Wydział Polonistyki UJ, kierownik: dr Mateusz Antoniuk.

² *Światło na murze*, rozmowa Marka Sołtysika ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk całości: „Rzeczpospolita” 2001, nr 175 (28-29 lipca), dod. „Plus-Minus”, nr 30, s. D1-D2, cyt. za: *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrali i opracowali do druku H. Citko, Warszawa 2008, s. 112.

³ Archiwum Zbigniewa Herberta (dalej: AZH),teczka akc. 17 857, t. 1, cz. I, z. R/I.

⁴ O eseistyce Herberta poświęconej malarstwu napisano wiele stron, por. m.in.: P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996; A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006; M. Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008; R. Sendyka, *Esej i ekfrazy (Herbert-Bieńkowska-Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii” 2009,

o której pisał w *Rovigo*, ogłosił nawet apel we włoskiej prasie⁵. Liczył, że dzięki temu jego „ukochany malarz”⁶ „doczeka się wreszcie należnego miejsca pośród najwybitniejszych twórców malarstwa wszystkich epok [i] zazna spóźnionej sławy [...]”⁷.

Powiedzieć, że Herbert był ikonofilem to zatem za mało: poeta łączył oczarowanie malarskimi obrazami z podziwem dla ich twórców. W historycznych studiach, nie tylko tych malarskich, Herbert zawsze zwracał uwagę na niezwykle osoby. Był szczęśliwy, kiedy mógł się do nich zbliżyć; taką ważną postacią był dla niego Tukidydes. Do końca życia gromadził materiały do pracy na jego temat. Nie w każdym przypadku kierował nim zresztą zachwyty. Planował przecież książkę o Jacques’u Louisie Davidzie, „konformiście doskonałym”⁸.

Osoba autora wielbionych płócien okazywała się nie mniej ważna jeszcze z jednego powodu. „Obrazy nie wiszą z nieba na jakichś niewidocznych nitkach w nieokreślonej przestrzeni. Zawsze mają swoją historię, swoje materialne uwarunkowania”⁹, powiedział w jednym z wywiadów. Cenił powściągliwość malarzy za to, że „pozostawi[li] po sobie dzieła, a nie skargi i lamenty”¹⁰, ale – niezależnie od idei dzieła przesłaniającego twórcę¹¹ – „zawsze interesował [...]”

nr 11; M. Śniedziewska, „Mali mistrzowie” Zbigniewa Herberta, w: też, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014.

⁵ W „Corriere della Sera” grudzień 1990, por. F.M. Cataluccio, *Herbert we Włoszech*, w: *Herbert. Studia i dokumenty*, zebrał i podał do druku P. Kłoczowski, Warszawa 2008, s. 124.

⁶ Z. Herbert, *Z listów do Francesco M. Cataluccio*, w: *Herbert. Studia i dokumenty*, dz. cyt., s. 132.

⁷ Tenże, *Altichiero*, w: *Herbert. Studia i dokumenty*, dz. cyt., s. 159.

⁸ *Jak tu teraz żyć?*, rozmowa A.T. Kijowskiego ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk: „Tygodnik Solidarność” 1991, nr 13, s. 14, cyt. za: *Herbert nieznan*, dz. cyt., s. 192. Por. też *David*, w: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 87-88.

⁹ *Humanistyka to przygoda*, rozmowa M. Muskały ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk: „Notatnik Teatralny” 1996, nr 11, s. 122-131, cyt. za: *Herbert nieznan*, dz. cyt., s. 213.

¹⁰ Z. Herbert, *Cena sztuki*, w: tenże, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1992, s. 44.

¹¹ W zakończeniu eseju o Pierze w *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisał z uznaniem, że dzieło całkowicie go przesłoniło. Jednocześnie chętnie podważał najbardziej stereotypową postać tej idei: „Rozprawić się trzeba w końcu z legendą o anonimowości budowniczych katedr. Dziesiątki ich imion przetrwały do naszych czasów nie tylko dzięki zapisom kronikarskim czy rejestrom rachuby. Budowniczowie średniowieczni, jeśli tak wolno się wyrazić, z radością i dumą podpisywali swoje dzieła” (*Kamień z katedry*, w: *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 111).

[go] los artysty: co jadł van Goyen, ile na swoich obrazach zarabiał”¹². Nieufnie traktował innych komentatorów. Vasariego nazwał plotkarzem, Berensonowi zarzucał niemądrą wiarę w postęp sztuki. Do wiedzy dochodził samodzielnie, ponad „monotonnym mamrotaniem [...] kronikarzy i historyków sztuki”¹³. Dy-stansował się od „tych, «którzy czytają obrazy»”¹⁴, „statecznych”¹⁵ ikonografów i ikonologów, choć przecież korzystał z ich ustaleń, a w zakończeniu *Il Duomo* z właściwą sobie przekorą napisał „[...] kpinki z ikonografów godne są naszej epoki (forma wyparła [w niej] znaczenie)”¹⁶. Otwarcie jednak przyznawał: „[...] z historykami sztuki nie jestem w dobrej komitywie. Oni uważają, że zmyślam, że nie mam metody. A ja metodę dobieram do obrazu [...]. I tak nigdy nie da się udowodnić, że jedno dzieło jest lepsze, a drugie gorsze. To tylko sprawa smaku [...]”¹⁷.

Metoda podległa poczuciu smaku i dobierana do dzieła sztuki kazała mu również rozmaicie korzystać ze studiów nad biografiami i realiami epoki – niekiedy odwoływał się do tej wiedzy podczas rozmyślań nad obrazem, a kiedy indziej snuł opowieść o życiu twórcy niezależnie od istniejących egzegez¹⁸. Po

¹² *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 213.

¹³ Z. Herbert, *Piero della Francesca*, w: tenże, *Barbarzyńca w ogrodzie*, dz. cyt., s. 180.

¹⁴ Tenże, *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, w: tenże, *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 85.

¹⁵ Tenże, *Il Duomo* w: tenże, *Barbarzyńca w ogrodzie*, dz. cyt., s. 57.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 216.

¹⁸ Marta Smolińska-Byczuk (*Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 80-81) w odpowiedzi na pytania: „Jaką rolę pełni dla niego biografia? Co wnosi do rozumienia dzieła?”, miesza w jednym wywodzie kilka niewspółmiernych kwestii. Przywołuje, słowami Herberta (*Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski...*, dz. cyt., s. 47-48), 1) dylemat, „czy jest rzeczą możliwą, a nawet potrzebną objaśnianie wierszy [w dalszych słowach Herbert koryguje: „utwór literacki, jak każde dzieło sztuki”; wyjaśn. – A.K.] za pomocą opisanie momentu, który powstanie wiersza zainspirował”, 2) sprawę roli anegdoty jako elementu tworzącego biografię artysty oraz 3) funkcję anegdoty „w odniesieniu do kompozycji obrazu”. Ostatecznie, realizując ogólniejszą, przyjętą w całej rozprawie zasadę wyłapywania sprzeczności, wskazuje na „niekonsekwencje” (lub, za Aleksandrem Fiutem, „paradoksy”) Herberta; poeta ma w deklaracjach odżegnywać się od „anegdoty”, a zarazem w praktyce chętnie po nią sięgać. Kilka stron dalej (s. 89) autorka pozornie bezradnie pyta: „W jakim celu zgłębia więc biografie XVII-wiecznych Holendrów i z dużą skrupulatnością zamieszcza je w swoich tekstach? Przecież, zgodnie z tą deklaracją [pochodzącą z przywoływanej wcześniej *Rozmowy o pisaniu wierszy*, z której badaczka wyinterpretowuje wniosek o żywionym jej zdaniem przez Herberta przekonaniu o autonomii dzieła sztuki; wyjaśn. – A.K.], obraz

formę szkicowanych sylwetek sięgał w esejach o malarstwie od pierwszego zbioru, od *Barbarzyńcy w ogrodzie*, rozwinął ją potem w kolejnym zbiorze i doskonalił w cyklu *Mali mistrzowie*, opublikowanym pośmiertnie w książce *Mistrz z Delft*. Wielu twórcom poświęcił osobne teksty, innych przywoływał w kilkudziesięciu wzmiankach, ale zawsze w jakiejś konkretnej, dającej się wyobrazić rzeczywistości. Na przykład w *Cenie sztuki z Martwej natury z wędzidłem* dwukrotnie wspominał Gerarda Dou. „Opowiadano anegdoty – pisał Herbert – jak to całymi dniami maluje miotły i szczotki, włosy po włosku”¹⁹. Parę stron później dodawał: „Gerard Dou, ten czarujący szczęściarz, dostawał od posła szwedzkiego w Hadze, za samo tylko prawo pierwokupu, 500 guldenów rocznie”²⁰.

Metodę nasyconego szczegółami, przemawiającego do zmysłów i emocji opowiadania uczył się Herbert od poprzedników – od Fromentina, o którym mówi „mój mistrz”²¹, od Muratowa i od Friedländera²².

powinien wystarczyć za wszystkie inne źródła”. Pozornie, gdyż za chwilę zdecydowanie stwierdza: „Jednak nie wystarcza – Herbert, wbrew własnym postulatam, oddala się często od dzieł, a nawet jeśli poświęca im rozbudowane opisy, to są one, jak w przypadku kompozycji Avercampa, tak przesycone literackością, iż stają się obrazami osobnymi, dalekimi od oryginałów”. Tym samym mimowolnie wskazuje badaczka na własną ślepą plamkę – przykładą probierz scjentystycznej i metodologicznej spójności do artystycznej eseistyki. Dowód faktycznej bezradności składa w komentarzu (s. 66-67) do zmistyfikowanej przez Herberta anegdoty „tłumaczącej” *Lekcję* Terborcha: „Herbert opisuje płótno jak dziejącą się autentyczną sytuację, aż w końcu stwierdza, że wymyślił tę niepotrzebną anegdotę, by uzasadnić dwie głowy bohaterów kompozycji zawieszona na ciemnobrązowym tle i niepowiązane ze sobą ani malarsko, ani kompozycyjnie. Co to znaczy? Czy malarstwo i wybrane przez Terborcha motywy potrzebują uzasadnienia?” Autorka nie bierze pod uwagę elementu humoru, bawienia się przez poetę konwencją „czytania obrazów”. Zresztą za chwilę (Z. Herbert, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 78), przywoławszy rozbieżności w akademickich interpretacjach innego obrazu, Herbert kąśliwie pointuje: „Oto przykład igraszek intelektualnych starszych, znudzonych panów”. Jak zauważył Tomasz Bocheński (*Architektura dzieła i chwile wieczności – przedstawione w esejach Zbigniewa Herberta*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 169), Herbert „stwarza anegdotę łączącą dwie postacie z obrazu, by nadać obrazowi wewnętrzny ład przynajmniej w opisie”. Ostatecznie tym, co motywuje wybory Herberta, jest „po prostu” smak narracyjny.

¹⁹ Z. Herbert, *Cena sztuki*, dz. cyt., s. 35.

²⁰ Tamże, s. 43.

²¹ Tenże, *Delta*, w: tenże, *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 12.

²² Lecz nie od Wiktora Łazariewa, autora książki *Dawni mistrzowie* – przetłumaczonej przez Pawła Hertza i wydanej w 1984 roku – poświęconej m.in. Adrianowi Brouwerowi, Fransowi Halsowi, Rembrandtowi, Vermeerowi; ani w tekstach opublikowanych, ani w Archiwum nie ma zapisu wskazującego, że Herbert znał tę pozycję.

Na tle nudnych, maniacko „naukowych” i suchych jak wiór prac współczesnych badaczy, jakże korzystnie odróżnia się sposób pisania dawnych historyków sztuki – potoczny, nie pozbawiony uroków styl, zawsze odwołujący się do naszych zdolności widzenia, nieomylny w krótkich, syntetycznych sylwetkach omawianych mistrzów²³.

Był Herbert ikonofilem, któremu, mimo poczucia ułomności słów²⁴, nie wystarczył niemy podziw dla obrazów. Wielką wagę przywiązywał do stylu powoływanego do mówienia o nich i o ich twórcach; smak malarza zobowiązywał również piszącego. Transponując być może mimowolnie zdanie Valéry’ego²⁵ o markizie, która wyszła z domu o piątej, deklarował: „Nigdy bym z siebie nie wydusił zdania: «Rembrandt urodził się w Lejdzie w roku tym a tym...». Nawet dobrze nie pamiętam, musiałbym zajrzeć, zawsze mi się szósty z dziewiątym miesza...”²⁶

²³ Z. Herbert, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 86. Dla Herberta dużo mniejsze znaczenie miały koncepcje poznawcze XIX-wiecznych autorów piszących o sztuce holenderskiej, podobnie zresztą jak i wszelkie naiwnie mimologiczne sposoby rozumienia sztuki. Nie warto zatem, moim zdaniem, poważnie przeciwstawiać go Fromentinowi, jeśli efektem takiej inscenizowanej polemiki miałyby być przeoczenie uwagi, jaką darzył autora *Dawnych mistrzów* za styl. Por. M. Śniedziewska, *Polemika z Fromentinem*, w: *taż, Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie...*, dz. cyt., s. 55-63.

²⁴ Por. „Całe moje pisanie to beznadziejna próba ewokacji obrazu, który znajduje się w jednym jedynym miejscu: w Amsterdamie, w Wiedniu, w Londynie. Trzeba wyjść od konkretności, od linii, od koloru, a język jest niesłychanie ubogi, jeżeli idzie o barwy. Kupiłem kiedyś słownik kolorów, bardzo dobry zresztą, i mówiłem: pólkadmy ze sjeńską. To nic nie znaczy dla czytelnika, a były to właśnie te kolory. To jest nieludzka praca i stale mam poczucie klęski. Nie udało się. Prawdopodobnie nie może się udać, ale tylko takie rzeczy, które nie mogą się udać, warte są starań i pracy. Rzeczy łatwe są banalne i do kupienia w każdym kiosku. Trzeba się zawsze borykać z czymś, co jest niewyraźne, niedające się opisać. Zaproponować to, ale z poczuciem klęski oraz miłości do oryginału, jedyne, który jest zawsze taki sam, niezmienny. Łagodne, ciepłe promieniowanie dzieł sztuki...” Cyt. za: *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 218; „Znam dobrze, nadto dobrze, wszystkie męki i daremny trud opisywactwa, a także zuchwalstwo tłumaczenia wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisane są wyroki sądów i powieści miłosne. Nie wiem nawet dobrze, co skłania mnie do podejmowania tych wysiłków. Chciałbym wierzyć, że to mój obojętny ideał żąda, abym mu składał niezdarne hołdy”. Cyt. za: Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, w: *tenże, Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 110.

²⁵ W relacji André Bretona w pierwszym *Manifestie surrealistycznym*.

²⁶ *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 215. Sumiennosc badawcza każe jednak zauważyć, że zdarzyło się Herbertowi posłużyć taką frazą. O Torrentiusie napisał: „Urodził się w Amsterdamie w roku 1589”, a w nieukończonych szkicach o małych mistrzach, o Saenradamie: „Urodzony w 1597 w Assendelft. Po śmierci ojca rodzina przenosi się do Haarlemu, gdzie Pieter studiuje malarstwo”; o Vermeerze: „Urodził się w ostatniej dekadzie października (a więc pod znakiem Skorpiona) roku 1632. Do gildii św. Łukasza przyjęty w grudniu

Dodać trzeba jeszcze jedno uzupełnienie – że rewersem owej nieprzypadkowości stylu było stałe metajęzykowe wyczulenie eseisty. Zmusza go ono zresztą do zajęcia postawy dystansu także wobec podziwianych pisarskich wzorców; Herbert, pisarz z drugiej połowy XX wieku, świadek potrzaskanej kultury i przedstawiciel zagubionego w komunistycznym porządku narodu nie może pisać tak jak ukształtowani przez XIX wiek historycy. Zapewne dlatego w eseju o Gerardzie Terborchu ironicznie stylizował: „Jeśli wypada, w jednym zdaniu, użyć dwóch staromodnych zwrotów, powiemy, że urodził się pod szczęśliwą gwiazdą i na domiar był cudownym dzieckiem”²⁷, zaś przy okazji małżeństwa Vermeera odnotował: „Związek, jak to się dawniej mówiło, pobłogosławiony został sporą gromadką – jedenaściorą dzieci”²⁸.

W zmysłowym, pełnym szczegółów stylu kryje się jednak coś więcej niż potrzeba zajmującej opowieści o wybitnych artystach. To pragnienie spotkania i rozmowy ponad czasem²⁹, podania ręki „ponad ciemność”³⁰. Herbert często sięga po metaforę spotkania. „Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie”³¹ – wspomina pierwszy kontakt z *Martwą naturą z wędzidłem* Torrentiusa. Spotyka się zresztą zarówno z malarzami, jak i z ich bohaterami. „Ilekoć jestem w Amsterdamie – pisze w eseju o Terborchu – odwiedzam i spędzam parę chwil na pogawędce z Heleną van der Schalcke”³². W rozmowie z Markiem Zagańczykiem zwierza się: „Wie Pan,

1653, a w kwietniu tegoż roku żeni się z Katarzyną Bolnes”. Ta sama sumienność podpowiada jednak możliwość wyjścia poza prostą konstatację, że pisarz jest niekonsekwentny. Przyjąć można – jeśli weźmie się pod uwagę analizę większych całości syntaktycznych, które owe banalnie skonstruowane zdania inicjują – że posłużenie się nimi nie oznaczało aktualizacji stereotypowego stylu biograficznego na serio. Owszem, przywoływało go na moment po to, aby w kolejnych zdaniach wprowadzać elementy rozbijające tę konwencję; zresztą już forma równoważnika zdania czy wtrącenie uwagi astrologicznej rozbija sztywność stylu.

²⁷ Tenże, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 73.

²⁸ Tenże, *Mistrz z Delft*, w: tenże, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk przy współpracy H. Citki, Warszawa 2008, s. 63.

²⁹ Por. „Ja żyję intensywnie w historycznej przeszłości – ale nie mojej. Staram się komunikować, na tyle, na ile potrafię, z innymi cywilizacjami, z innymi ludźmi – i wspaniałe w kulturze jest to właśnie, że możemy z jakimś zapisem Homera nawiązać kontakt. I ja bym chciał ten dialog prowadzić, wobec tego nie obchodzi mnie patrzenie w moją ograniczoną, bardzo nikłą przeszłość”. Cyt. za: *Światło na murze*, dz. cyt., s.118.

³⁰ Z. Herbert, *Do Marka Aurelego* z tomu *Struna światła* (pierwodruk 1956), w: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 26.

³¹ Tenże, *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 89.

³² Tenże, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 78.

Vermeer nigdy nie powiedział do mnie ani jednego słowa³³. To dlatego napisał za niego list – jeden z apokryfów z *Martwej natury z wędzidłem* – aby „użyczyć mu [...] głosu”³⁴. W jednym z wywiadów powiedział:

Malarz to nie ktoś, kto umarł trzysta lat temu, mogę nawet bez alkoholu zacząć o nim opowiadać jak o kimś, kogo spotkałem. Przeszłość to nie jest muzeum zarosłe pleśnią, to ludzie z pasjami i biedami, którzy kiedyś żyli, byli podobni do nas. Przeszłość trzeba ożywiać, ożywiać cienie, dawać im swoją krew jak Odyseusz, który schodził, by karmić dusze... Ja także chciałem im dać coś z mojej krwi, by żyli, by przedłużyć ich trwanie³⁵.

Apokryfom przypisywał w tym zadaniu ważną funkcję: „Apokryfy będą częścią książki, w której będę pisał o malarstwie, ale nie tylko. Chciałbym zawiesić na życiu te obrazy [podkr. – A.K.], o których piszę. Pokazać ludzi, którzy żyli w czasach powstawania tych obrazów, stworzyć atmosferę”³⁶. Znamienne, że w licznych omówieniach *Martwej natury z wędzidłem* o apokryfach mówi się rzadko lub wcale. Tak jakby mimo starań autora, nieodczytany został sens ich napisania i włączenia do książki. W rozmowie z Zagańczykiem wspomina Herbert:

Apokryfy są bardziej literackie, bo one są wymyślone. Mam pewną satysfakcję, że to wyjdzie w Holandii; to jakiś sukces, jeżeli coś powiedziałem Holendrom o Holandii. Wydawnictwo jest naukowe i męczy mnie okropnie o szczegóły: skąd ja wiem, że Drebbel miał w swojej bibliotece takie pisma... Nie bardzo zrozumieli, że to nie jest ścisła informacja historyczna, tylko fantazja. Fantazja mająca cechy

³³ *Niewyczerpany ogród*. Rozmowa Marka Zagańczyka ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 34 (23 sierpnia), s. 9, cyt. za: *Herbert nieznan...*, dz. cyt., s. 203.

³⁴ *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 217.

³⁵ Tamże, s. 215.

³⁶ *Światło na murze*, dz. cyt., s. 115. Dalszy ciąg tej wypowiedzi odślania sposób rozumienia apokryfu jako techniki twórczej: „Apokryf, jako forma literacka, bardzo mnie interesuje. Teksty, przekazy mają pewne luki Narzucenie sobie jakichś ram rzeczywistości, ram przekazu historycznego i wypełnienie wyobraźnią tego, co jest dozwolone w granicach wyobraźni, daje mi większe poczucie, że to jest coś warte, niż fabuła, której nie potrafię sugestywnie wymyślić. Prawdopodobnie to wynika z moich zahamowań, może z braków mojej wyobraźni. Muszę to oprzeć na konkretach. Na konkretnych przekazach. I tu są różne tajemnicze rzeczy... [...] W [...] [apokryfach], posługując się formą historycznego przekazu, łatwiej mi wyłożyć jakąś prawdę czy jakiś niepokój. Dlaczego Aleksander Wielki rozciął węzeł gordyjski? Jak to było pod Termopilami? Kim była Laura Petrarki? Jak to właściwie było ze Spartakusem, który stał się legendą? I ta forma fikcji literackiej usprawiedliwia pewną dowolność”.

rzeczywistości, cechy realne. Nie sięgając dalej, Borges też pisał o książkach, które wymyślał – jest to taka forma nie bardzo rozeznana, mało kto pisze apokryfy, które kiedyś były bardzo ważną częścią literatury. Chciałem, żeby to wszystko znalazło się w jakiejś całości, żeby te obrazy nie wisiały samotnie na ścianie muzeum, tylko żeby były w jakimś życiu, na targu warzywnym³⁷.

Herbert wielokrotnie wracał do tej kwestii. Wyraźnie zależało mu na tym, żeby jego anty-metoda została dobrze zrozumiana. W tekście o Duysterze, wczesnym malarzu rodzajowym, w zapisie nieukończonym i wydany z rękopisu, poświęcił jej dłuższy fragment. Autor *Martwej natury z wężem* świadomie i konsekwentnie przeciwstawiał swoją postawę podejściu naukowemu. Odrzucał „uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji [...] [jako] zajęcie dostojnie jałowe i solennie nudne”³⁸. Ubolewał, że „w wyższych rejonach poznania panoszy się zabłąkany ze świata minerałów i roślin potwór systematyki, duch Linneusza niszczący to, co wyjątkowe, indywidualne, konkretne, nieznane zielnikom”³⁹. W zamian marzył o „historii sztuki skrajnie subiektywnej, wyzwolonej od «naukowej» terminologii, opartej na rozumnym oku, nieulegającej tyranii miejsca i czasu, bowiem – dodawał – rytm sztuki bywa często zaskakująco odmienny od rytmu dziejów, ma własne bitwy, przymierza, granice, królestwa i klęski”⁴⁰. Uważał się za przedstawiciela „ginącej rasy amatorów”⁴¹, „którzy obcuja z dziełami sztuki dla własnej przyjemności, a nie z niskich pobudek materialnych, czyli zawodowo, odczuwają nieprzepartą potrzebę kontaktu z osobą artysty, mówiąc po prostu, dawno zmarłego człowieka, poprzez przedmioty, które są jedynym materialnym śladem jego obecności”⁴². Herbertowski model studiowania sztuki, jednocześnie nienaukowy i poznawczy, nierzadko sprawia kłopot interpretatorom tej eseistyki⁴³. O nieporozumieniu decyduje niedocenienie znaczenia, jakie miały dla ich autora postać twórcy i „dialog ze sprawcą dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko właściwą, jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł

³⁷ *Niewyczerpany ogród*, dz. cyt., s. 206-207.

³⁸ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*, w: tenże, *Mistrz z Delft*, dz. cyt., s. 54.

³⁹ Tamże, s. 55. Por. „[...] dzieło stało się łupem naukowych mrówek. W powodzi przyczynków historycznych, filozoficznych, ikonograficznych giną jego estetyczne walory”. Tenże, *Siena*, w: *Barbarzyńca w ogrodzie*, dz. cyt., s. 67.

⁴⁰ Z. Herbert, *Willem Duyster*, dz. cyt., s. 56.

⁴¹ Tamże, s. 55.

⁴² Tamże, s. 54.

⁴³ Por. przypis 18.

i o której zapomniał”⁴⁴. Dla Herberta to nie dzieło – czy arcydzieło – było ostatecznym celem poznania, lecz całość, jaką tworzy artysta i jego twórczość:

Chciałbym żyć pośród zmarłych artystów, podobnie jak żyję wśród otaczających mnie ludzi, kierując się sympatią, antypatią, kornym uwielbieniem, zapiekłą niechęcią – mało dbając o teoretyczne uzasadnienia tych arbitralnych ocen, bowiem głębokie uczucia opierają się na szczęście racjonalizacji. Pociąga mnie bardziej charakter, mniej mistrzostwo. Prostopodusznie sądzę, że ani talent, ani czarodziejstwa warsztatu nie potrafią przesłonić pospolitej i miałkiej duszy artysty⁴⁵.

Nie przypadkiem sam poeta posługiwał się pojęciem „sylwetki”, gatunkiem bardziej rozpowszechnionym w dziennikarstwie niż w literaturze, przedstawiającym osobę poprzez opis jej osobowości, temperamentu, intelektu, cech zewnętrznych, sposobu bycia, upodobań oraz odwołań do wszelkich charakterystycznych właściwości, atrybutów etc. Herbert wiedział, że arbitralność tego rodzaju opisu w przypadku twórców żyjących kilkaset lat temu była nieunikniona, choćby ze względu na poszlakowość danych, czy też, najczęściej, brak możliwości ich weryfikacji przez porównanie różnych źródeł. Podobnie arbitralny z konieczności charakter musiały mieć sądy oceniające, nieodłącznie towarzyszące pracy nad sylwetką. W końcu niemałą rolę ogrywały psychologizm (rozmyślnie stosowany przez Herberta) oraz świadome uleganie własnym afektom, podkreślanym otwarcie emocjonalnym językiem.

O ukochanych twórcach pisał Herbert czułe teksty, najdłuższe o Pierze della Francesca, Torrentiusie i Terborchu. Krótkie, mimochodem wplecione uwagi poświęcał zazwyczaj tym, których sztuki nie cenił. Tak postąpił z Dou, „malarzem poszukiwanym i wiecznie modnym”⁴⁶, tak również potraktował Jana Steena, przeznaczając dla niego akapit, niewolny od metaliterackiej autoironii: „Od lat hoduję w sercu dręczącą, bardzo osobistą urazę do tego malarza i tylko szyderczy pamflet mógłby mnie od niej uwolnić”⁴⁷. Pamfletów jednak pisać nie chciał. Jeśli już decydował się na przywoływanie twórcy, do którego czuł niechęć, czynił tak z potrzeby dowartościowania innego, niesprawiedliwie jego zdaniem usuniętego w cień; Steena umieścił w szkicu o Willemie Duysterze, Giotta potrzebował, aby przeciwstawić mu Duccia, Ruysdaela, aby wynieść van Goyena. Herbert zainteresowany był przede wszystkim „procesem rehabilitacji” przedstawianych przez siebie malarzy. Kiedy pisał o Duysterze, sięgnął

⁴⁴ Z. Herbert, *Willem Duyster*, dz. cyt., s. 54.

⁴⁵ Tamże, s. 55.

⁴⁶ Tenże, *Cena sztuki*, dz. cyt., s. 35.

⁴⁷ Tenże, *Willem Duyster*, dz. cyt., s. 56.

po metaforę „wielkiej, ciężkiej, nieruszanej od wieków szafy [miał na myśli Steena; wyjaśn. – AK], którą chciałby [...] trochę przesunąć, aby zrobić miejsce dla [...] [swojego] pupila”⁴⁸.

I to jeszcze trzeba dopowiedzieć na temat ikonofilii Herberta: studiował malarstwo, ponieważ pragnął ustalić własną hierarchię⁴⁹, rozpoznać i nazwać reguły podziwu, jaki wzbudzały w nim dzieła dawnych mistrzów. Pisał, że „arty[ści] [...] [są] w większym stopniu nawet niż filozof[owie] budowniczym[i] świata”⁵⁰. Dostrzegał, jak niewspółmierne mogą być te malarskie światy i domagał się ich zróżnicowanego, idiograficznego opisu – „zapominając o datach, metrykach, szkołach, kierunkach, tematach – koniach, okrętach czy kwiatach [...] [i] stos[ując] kryteria mniej bakalarskie”⁵¹ – a tym samym sprawiedliwego wartościowania, przekreślającego dowolność przekazanych i, bywa, mechanicznie utrwalonych przez tradycję ocen, pochopnych efektów kapryśnego losu... Sam także swoje sądy modyfikował.

Ikonofilia Herberta ma charakter złożony. Nie przypomina estetycznej kontemplacji lub tym bardziej metodycznego komentarza ikonologa. To pasja odkrywania, a czasem tylko przeczuwania rozmaitych subtelności w tym, jak poznawali i rozumieli świat twórcy malarskich wizji. To także czułe, lecz nie czułościowe zanurzanie się w tych światach przy świadomości, że „to prawie niemożliwe, więc trąci spirytyzmem, wirującymi stolikami, urąga dyscyplinie i świętym metodom wiedzy, tedy nauka świadoma swojej powagi ignoruje podobne tęsknoty i pragnienia prostaczków”⁵². Sposób uprawiania tej pasji wskazuje, że miała ona szczególne znaczenie w duchowej i umysłowej drodze poety, że stała się sposobem filozofującego i pełnego wdzięczności towarzyszenia sztuce, istotowego poznawania jej prawdy. Taką samą drogą szedł Józef Czapski i to jemu właśnie zawdzięczał Herbert pomysł podróży do Holandii. „Powiedziałem mu raz – wspominał – «Moim zdaniem (byłem jeszcze bardzo młody i głupi, to znaczy jeszcze głupszy...) właściwie istnieją tylko Włosi, ci Holendrzy trochę mi w Luwrze przeszkadzają». I wtedy Czapski ze swoją wspaniałą, genialną prostotą powiedział: «To jedź do Holandii»”⁵³. Wyznanie

⁴⁸ Tamże, s. 57.

⁴⁹ Por. tamże: „Wówczas [tj. w subiektywnej historii sztuki], jak sądzę, łatwiejsza byłaby zmiana tradycyjnie przyjętych hierarchii – wydobyć twórców zapomnianych, bo «niereprezentatywnych», i zakwestionowanie wielkości utrzymujących się siłą bezwładu i monotonnej repetycji. Do tych ostatnich zaliczam Jana Steena”.

⁵⁰ Z. Herbert, *Piero della Francesca*, dz. cyt., s. 177.

⁵¹ Tenże, *Willem Duyster*, dz. cyt., s. 55-56.

⁵² Tamże, s. 54.

⁵³ *Niewyczerpany ogród*, dz. cyt., s. 205. Por. „Nie wiem już, jak to się stało, chyba z ciekawości, prostej ciekawości: chciałem zobaczyć, co malarze północy – których oglądać

Herberta rzuca przy okazji światło na żywioną przez niego potrzebę wpisywania Holendrów w lokalny kontekst: ponieważ nie służyło mu ich oglądanie w paryskich salach muzealnych, narodziła się idea wyruszenia do muzeów w Holandii, a zarazem, co nieodłącznie się z tym wiązało – szansa poznania miejsca, w którym ta sztuka powstawała.

Wspomnienie Herberta naprowadza na jeszcze jeden interesujący trop. Ujawnia moment, kiedy w studiach poety nad malarstwem doszło do znaczącego przewartościowania: z podziwem dla Włochów zaczęło konkurować olśnienie Holendrami⁵⁴. Wagę tego przewartościowania sam studiujący zrozumie w pełni dopiero po latach. W *Mistrzu z Delft*, wydanym w 2008 roku z rękopisów, zastanawiał się Herbert nad przyczyną zlekceważenia przypomnianego świata dopiero w XIX wieku Vermeera. Zdawkowo – w jednym zdaniu – pisze o nim Fromentin⁵⁵, przemilcza Burckhardt. Herbert komentuje:

Burckhardt, wielbiciel sztuki klasycznej i sztuki Włochów – nie był zbyt czuły na uroki malarstwa niderlandzkiego. Są to dwa różne światy w istocie trudne do pogodzenia. Sam to sprawdziłem na sobie: im bardziej zagłębiałem się w obrazy Holendrów, tym bardziej gasły dla mnie obrazy Włochów – wydawały mi się wówczas zbyt słodkie, ostentacyjnie kolorowe i powierzchowne. Tylko najwięksi – Giotto, Piero della Francesca, Bellini – nie podlegali procesowi przemiany widzenia⁵⁶.

W wywiadzie udzielonym w ostatnich latach przed śmiercią mówił:

[...] przez długie lata byłem zwolennikiem malarstwa włoskiego. Italocentrystą. Uważałem, że istnieje basen Morza Śródziemnego, a poza tym jest już tylko barbaria zupełna. Włoskie malarstwo – nie ma lepszego! Wydawało mi się, że jest ono

można w tylnych salach Luwru, tacy troszkę zepchnięci, śmieszni, karzełkowaci, brązowi – co oni wyczyniali w swoim kraju? Pojechałem i zdębiałem. Odkrył się przede mną nowy świat”. Cyt. za: *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 217.

⁵⁴ Zestawianie tych dwóch kręgów malarstwa europejskiego ma, jak wiadomo, długą historię i nie zawsze sprowadza się do antynomii, jak wskazuje przypadek wpływu utrechckiego caravaggionisty Gerrita van Honthorsta na Rembrandta. Sam Herbert wskazuje dwie charakterystyczne wypowiedzi, XVI-wiecznego malarza portugalskiego, Francisco de Holandy, autora *Dialogów rzymskich*, odnoszącego się do sztuki flamandzkiej, oraz Theophile’a Thoré-Bürgerera, XIX-wiecznego „odkrywcy” i popularyzatora Vermeera.

⁵⁵ Por. „Vermeer van Delft jest prawie zupełnie nie znany we Francji, a ponieważ jako obserwator ma cechy zastanawiające, i to nawet w jego kraju, warto odbyć podróż, by poznać z bliska tę osobliwość sztuki holenderskiej”. Cyt. za: E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, posłowie J. Białostocki, komentarz oprac. A. Chudzikowski, Wrocław 1956, s. 127.

⁵⁶ Z. Herbert, *Mistrz z Delft*, dz. cyt., s. 65.

miarą wszystkiego. To była moja miłość, rodzaj ksenofobii kulturalnej. I trwałem w tym uporze, szlachetnym skądinąd, bo Włochów nie można wyczerpać, na całe życie starczy – dopóki nie pojechałem do Flandrii i Holandii. [...] Zaczęłem zwiedzać Holandię i zostałem bigamistą: miłość do Włoch nie wygasła, a zaczęła się nowa miłość. Ale można z tym sobie poradzić, one się nie wypierają, nie konkurują ze sobą. A mówiąc już zupełnie banalnie, jarmarcznie: malarstwo włoskie jest jak aria, kantata, chóry⁵⁷, pochwała świata, a malarstwo holenderskie to pochwała codzienności, skromność, rzetelność, intymność. Dwa zupełnie różne podejścia, które są przecież w nas wszystkich...⁵⁸

Kiedy czyta się te słowa po latach, pamiętając zachwyt, jaki utrwalił Herbert w *Barbarzyńcy w ogrodzie* i czułą dociekliwość *Martwej natury z wędzidłem*, można spróbować zrozumieć drogę, którą szedł poeta w swoich studiach nad malarstwem. Z perspektywy czasu wydaje się, że miłość do Holendrów wcale nie musiała być rezultatem przemiany w sposobie odczuwania malarstwa. Przeciwnie, ta fascynacja pozwala jeszcze lepiej pojąć namiętności, jakie kierowały Herbertem podczas zgłębiania sztuki włoskiej. Od początku oglądał Herbert obrazy Włochów wbrew historycznie określonym konwencjom odbioru. Spoza warstwy mitologicznych symboli i alegorycznej emfazy, wyłuskiwał to, co było dla niego samego najcenniejsze: przedstawienie widzialnego jako znaku absolutu, wieczności, istoty... To, czego poszukiwał – i niekiedy odnajdywał – u Włochów, czekało na niego spotęgowane w Holandii.

Więcej nawet, w obrazach odnajdywał to, czego – nadaremnie? – poszukiwał także w poezji. Choć autor *Pana Cogito* pozostanie na zawsze jednym z największych, jeśli nie największym, poetą polskim XX wieku, jego niedokończone projekty wskazują, że dla niego samego im był starszy, tym większą wartość zyskiwały studia nad sztuką⁵⁹, przede wszystkim malarstwem, zwłaszcza holenderskim. Archiwum Zbigniewa Herberta kryje wiele tomów z materia-

⁵⁷ Metaforykę muzyczną do opisu malarstwa włoskiego zastosował Herbert już w *Barbarzyńcy w ogrodzie*, por. „[Berenson c]hciał, aby aria śpiewana była donośnie, i nie zauważył po prostu subtelniejszych modulacji. [...] Dlatego nad Duccia wynosił Giotto”. Tenże, *Siena*, dz. cyt., s. 70.

⁵⁸ *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 214-215.

⁵⁹ Pasję studiowania tłumaczył Herbert tak: „Miałem bardzo poszatkowane życie tak zwane intelektualne. Gimnazjum kończyłem w czasie okupacji na kompletach tajnego nauczania. Potem chciałem zdobyć jakiś zawód praktyczny, studiowałem prawo, ekonomię, a jednocześnie zajmowałem się filozofią, filologią klasyczną, trochę chodziłem na te wykłady. Potem musiałem zarobkować. Nigdy nie byłem studentem stypendystą, co to sobie może postudiować, co chce. Myślę, że mam jeszcze niewyżytą pasję studenta”. *Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie*, rozmowa Adama Michnika ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk: „Krytyka” 1981, nr 8, s. 34-45, cyt. za: *Herbert nieznan...*,

łami i notatkami gromadzonymi z myślą o przyszłych szkicach, a niekiedy obszerniejszych rozprawach poświęconych w głównej mierze XVII-wiecznym holenderskim twórcom. Te niezrealizowane przedsięwzięcia miały się prawdopodobnie złożyć na książkę. Lista nazwisk, którym chciał Herbert poświęcić szkice, jest długa: Rembrandt, Vermeer, Velázquez, Hercules Seghers, Pieter de Hooch, Hendrick Avercamp, Pieter Saenredam, Willem Duyster⁶⁰. Eseje dotyczące „małych mistrzów”, ogłoszone drukiem w „Zeszytach Literackich”⁶¹ i zebrane w tomie *Mistrz z Delft*, zaczęły już żyć życiem gotowych tekstów. Przypuszczać jednak należy, że były zaledwie nieukończonym załącznikiem większych całości⁶². Z dużym prawdopodobieństwem było tak w przypadku króciutkiego szkicu o Altichiero, późno odkrytym Włochu⁶³; w Archiwum znajduje się przecież aż pięć tomów materiałów zebranych przez Herberta do planowanego studium. Wystarczy zresztą uważnie przejrzeć te archiwalne materiały, żeby dostrzec zapowiedzi kolejnych zamysłów autora. Wśród notatek o Altichiero nagle pojawia się sporo zapisów o Buonamico Buffalmacco, XIV-wiecznym autorze niezwykłych fresków z pizańskiego Camposanto, pomiędzy notatkami o Duysterze – kilka notatek o malarzu następnej generacji holenderskich twórców, Carlu Fabritiusie...

dz. cyt., s. 86. Por. „[...] gdyby istniała posada wiecznego studenta, chętnie bym się o nią ubiegał”. Cyt. za: *Światło na murze*, dz. cyt., s. 111.

⁶⁰ Także książkę o Jacques’u Louisie Davidzie, „konformiście doskonałym” (por. przypis 8) jako studium przede wszystkim politycznego przypadku.

⁶¹ „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.

⁶² Por. uwagi Magdaleny Śniedziewskiej (*Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, dz. cyt.): „Toruńczyk udostępniła czytelnikom nieznaną dotąd szkicę Herberta poświęconą siedemnastowiecznym małym mistrzom holenderskim (co ma oczywiście dużą wartość popularyzatorską), nie opatrzyła ich jednak krytycznym komentarzem, czyniąc w ten sposób z nieukończonych utworów kanoniczne warianty eseju o malarzach holenderskich złotego wieku” (s. 281); „W żadnej z not wydawniczych nie pojawiają się informacje, że opublikowany przez Toruńczyk maszynopis jest nieukończony i że dysponujemy również licznymi notatkami przygotowawczymi oraz nieukończonymi rękopisami tego eseju, nie tylko w wielu miejscach odbiegającymi od maszynopisu, ale zawierającymi także fragmenty, które – jak sądzę – miały pojawić się w miejscu, gdzie maszynopis się urywa” (s. 297).

⁶³ Notabene to odkrycie nie było bez wpływu na studiowanie sztuki holenderskiej. Por. „Nie można wszystkiego kochać, trzeba mieć miłość selektywną. Kiedy ostatni raz byłem we Włoszech i tam odkryłem dla siebie dwóch malarzy – Altichiera i Buffalmacca (nikt prawie ich nie zna, mało o nich pisano i ja chciałbym coś napisać) – to potem mi to strasznie przeszkodziło w robocie nad Holendrami”. Cyt. za: *Phynie się zawsze do źródeł...*, dz. cyt., s. 86-87.

We wszystkich nieukończonych szkicach o „małych mistrzach” zauważyć można to samo dążenie: aby uhonorować artystyczną suwerenność opisywanych malarzy. Herbert ma świadomość, że „większość [...] malarzy holenderskich uprawiało [...] jeden rodzaj malarski, [a] podział na gatunki był podobny do podziału na branże w kupiectwie – pejzażysta nie malował portretów, a malarz martwych natur scen rodzajowych”⁶⁴. Mimo to w każdym z analizowanych przez siebie przypadków dopatrywał się osobliwej, niemal autarkicznej wielkości malarskiej. Avercamp to „malarz rozkoszny”⁶⁵, afirmujący w zimowych obrazkach miejskich „odnalezioną harmonię człowieka z naturą”⁶⁶; Saenredam, wydobywający „esencję architektury”⁶⁷, należy do „artystów samotnych, broniących się porównania”, „tworz[ący] jakby mimo wszystko, wbrew okolicznościom, z uporem, jakby istniała we wszechświecie siła, ochrania[jąca] wartości i nie daj[ąca] im zginąć”⁶⁸; Duyster, malujący zazwyczaj sceny z życia najemnych żołnierzy⁶⁹, rozpoznany zostaje jako „malarz egzystencjalny”, potrafiący utrwalić „nudę metafizyczną”⁷⁰, „o własnym niepowtarzalnym stylu, a nawet filozofii [...] malarz znakomity, osobowość wyrazista”⁷¹; De Hooch nie maluje po prostu wewnątrz domów holenderskich, lecz „daje nam odczuć, czym był dom, to miejsce jedyne na świecie, [...] [d]om żywy, gdzie w powalach i ścianach mieszkają cienie naszych przodków, których obecność przywołuje ten sam odwieczny rytuał zapalania ognia”⁷²; Seghers to „najbardziej uduchowiony i oryginalny pejzażysta pierwszych dziesięcioleci XVII wieku”⁷³. Swoje rozpoznania uzupełnia Herbert nierzadko próbą socjologiczno-psychologicznych domysłów. W przypadku Avercampa i Saenredama podkreśla rolę ich fizycznej ułomności⁷⁴. „Samotność pogłębiona kalectwem – niemota – życie spędzone

⁶⁴ AZH,teczka akc. 17 862, rękopis szkicu.

⁶⁵ Z. Herbert, *De stomme van Kampen (1585-1634)*, w: tenże, *Mistrz z Delft*, dz. cyt., ten i następny cytat s. 43.

⁶⁶ AZH,teczka akc. 17 854, t. 13, rękopis szkicu.

⁶⁷ AZH,teczka akc. 17 956, t. 3, następny cytat tamże.

⁶⁸ AZH,teczka akc. 17 862, notatki.

⁶⁹ Herbert planował poświęcić tej części twórczości Duystera spory fragment, o czym świadczą zarówno warianty tytułów szkicu (por. na ten temat M. Śniedziewska, *Siedemnaście malarstwo holenderskie...*, dz. cyt., s. 298), jak i liczne notatki.

⁷⁰ AZH,teczka akc. 17 854, t. 15.

⁷¹ Z. Herbert, *Willem Duyster*, dz. cyt., s. 59.

⁷² AZH,teczka akc. 17 854, t. 14.

⁷³ AZH,teczka akc. 17 863.

⁷⁴ Temat fizycznej ułomności (aż dziwne, że nie podjęty w odniesieniu do Herberta przez zwolenników biograficzno-psychoanalitycznych kluczy; od czasu wypadku narciarskiego w młodości poeta kulał) poruszył w jednym z wywiadów: „Bo ja uważam, że czło-

z dala od centrów sztuki sprawiły, że nie stworzył szkoły i w wielkiej epopei malarstwa holenderskiego stanowi zjawisko odrębne i zamknięte⁷⁵, pisze o Avercampie. Szkic o Saenredamie rozpoczyna od wskrzeszenia legendy artysty-garbusa⁷⁶, a w przypadku Seghersa powtarza tezy o „ubóstwie [i] melancholii” artysty⁷⁷. Bohaterom tworzonych przez siebie sylwetek nadaje rysy romantycznych, samotnych artystów. W nieukończonych wariantach szkicu o Saenredamie pisze z patosem:

1. Wydaje mi się, że widzę go, jak zapadającym mrokiem wraca do domu przez ulice Haarlemu z ogromną zwisającą do ziemi teczką zawierającą owoce jego pracowitego dnia, owoce jego rozważnej pasji i powściągliwego natchnienia. Ten człowiek ułomny i samotny osiągnął, jak się zdaje, stan bliski szczęścia i mamy powody sądzić, że było to szczęście wysokie i czyste.

2. Można go sobie wyobrazić jak wraca w nocy ulicami Haarlemu z zapadającym zmierzchem z wielką teczką rysunków, dotykającą niemal ziemi. Idzie drobnym krokiem garbusów, którzy korpusem i barkiem zataczają rytmicznie mały łuk w prawo, mały łuk w lewo. Saenredam ma twarz bladą i natchnioną, tym szczególnym rodzajem uniesienia, który zsyła mu nie iluzja raj, ale dobrze uchwycona perspektywa, obwód kolumn, łuki sklepienia. Mamy prawo sądzić, że jego szczęście było wysokie i czyste. Kto wie, może wierzył w siłę, która zmusza nas do wysiłku ponad ~~naszą ułomność~~ [przekreślenie autora] miarę i cierpliwym nagradza trudy, daje blask rzeczom stworzonym przez człowieka. *Et exaltavit humiles*⁷⁸.

Potrzeba wyniesienia ponizonych była częstą motywacją pisarza. To dlatego interesowali go Kreteńczycy, Etruskowie, „cywilizacje, które umarły, to

wiek nie jest tym, czym jest w istocie – a któż z nas wie, kim jest – tylko tym, czym chciałby być. To jest moje podstawowe odkrycie z dziedziny psychologii. Dlatego z sympatią odnośzę się do starych ludzi, którzy się odmładzają, do ludzi troszeczkę koślawych, którzy akurat lubią tańczyć. Sympatyzuję z tymi, którzy mają zły głos, a jednak nie przepuszczą żadnej okazji towarzyskiej, żeby nie zaśpiewać *Modlitwy dziewicy*. Wzruszające, że to dążenie, próba przeskoczenia siebie, to jest właśnie literatura”. *Sztuka empatii*. Rozmowa Renaty Górczyńskiej ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk: taż, *Portrety paryskie*, Kraków 1999, cyt. za: *Herbert nieznan*, dz. cyt., s. 166-167.

⁷⁵ Z. Herbert, *De stomme van Kampen...*, dz. cyt., s. 43.

⁷⁶ Por. M. Śniedziewska, *Polemika z Fromentinem*, dz. cyt., s. 406.

⁷⁷ AZH,teczka akc. 17 863, notatki.

⁷⁸ AZH,teczka akc. 17 862, notatki. Podobnym chwytem posłużył się Herbert już wcześniej, kiedy pisał o Duccio. Być może m.in. poczucie zużycia tego obrazu powstrzymywało go od ukończenia szkicu. Por. „Duccio nie opuszcza prawie rodzinnego miasta. [...] wąty, ascetyczny, chodzi w swoim poszarpanym płaszczu na długie samotne spacer, najczęściej na północ, do małej pustyni sieneńskiej zaludnionej przez suchych jak wiór eremitów”, Z. Herbert, *Siena*, dz. cyt., 69.

znaczy narody, którym się nie powiodło w historii”⁷⁹. W esejach z *Martwej natury z wędzidłem* przygląda się jednostkom. Nad wy tłumaczenia historyczne przedkłada wyjaśnienia psychologiczne. W porównaniu z pierwszym zbiorem esejów w drugim znacznie mniej jest informacji dotyczących realiów politycznych. O wojnie osiemdziesięcioletniej wspomina Herbert zaledwie ogólnikowo⁸⁰, tak jakby chciał dzielić z Holendrami ich niechęć do „apoteozy własnej historii, uwiecznienia momentów klęski i chwały”⁸¹. Aprobata dla tego dystansu przybiera postać enumeracji: „A przecież była to historia obfitująca w dramatyczne epizody – powstania, terror, oblężenia, walkę z tak potężnymi przeciwnikami jak Anglia, Hiszpania czy Francja”⁸². Pobieżnie również przywołuje Herbert kontekst reformacji, ograniczając się najczęściej do powtarzania stereotypu:

Kilkanaście lat po zrzuceniu obcego jarzma małe Niderlandy, liczące zaledwie dwa miliony ludności, stały się imperium kolonialnym, krajem kwitnącym i potężnym, organizmem politycznym dostatecznie silnym, aby stawić czoła takim mocarstwom, jak Francja, Anglia, Hiszpania. W Europie XVII wieku, rozdieranej wojnami religijnymi, był to niezwykle, powszechnie podziwiany azyl wolności, tolerancji i dobrobytu⁸³.

Nawet w eseju o Torrentiusie, oskarżonym o kacerstwo i poddanym okrutnym torturom, pisze Herbert o Republice słynącej „z niespotykanej nigdzie [...] tolerancji religijnej i wyznaniowej”⁸⁴ i o tym, że „surowość kalwinizmu łagodził powszechny duch tolerancji”⁸⁵. Minimalizacja tła historycznego oraz bagatelizowanie kontekstu reformacji, podyktowane zapewne skłonnością do uwznioślenia holenderskich cech, sprawiły, że Herbert całkowicie wyeliminował problem wpływu protestanckiego ikonoklazmu na ukształtowanie się ma-

⁷⁹ *Za nami przepaść historii*, rozmowa Zbigniewa Taraniienki ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk: „Argumenty” 1971, nr 48 (28 listopada), s. 1, 6, 11, cyt. za: *Herbert nieznan*, dz. cyt., s. 37.

⁸⁰ W eseju o Terborchu, pisze o „[s]zczytowym wydarzeniu jego artystycznej kariery [...] czyli wyjeździe do Munsteru wraz z holenderską delegacją prowadzącą rokowania pokojowe z Hiszpanami zakończone podpisaniem w roku 1648 traktatu, który położył kres osiemdziesięcioletnim zmaganiom”. Z. Herbert, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 73.

⁸¹ Z. Herbert, *Temat niebohaterski*, w: *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 121.

⁸² Tamże.

⁸³ Tenże, *Cena sztuki*, dz. cyt., s. 25.

⁸⁴ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 95.

⁸⁵ Tamże, s. 93.

larstwa holenderskiego⁸⁶. Tymczasem podporządkowanie się tym zaleceniom przesądziło nie tylko o narodzinach nowych, świeckich tematów malarskich, ale zdeterminowało również tak, wydawałoby się, epifenomenalne z pozoru sprawy, jak kwestia formatu obrazów⁸⁷. Jak zauważył Ernst Gombrich, „[t]ylko w jednym protestanckim kraju Europy – Niderlandach – sztuka wyszła z kryzysu Reformacji obronną ręką. W kraju tym, który przez tyle lat był świadkiem rozkwitu malarstwa, artyści znaleźli rozwiązanie trudnej sytuacji: zamiast koncentrować się na samym tylko malarstwie portretowym, zaczęli specjalizować się we wszelkich rodzajach tematyki, co do której kościół protestancki nie mógł wnosić zastrzeżeń”⁸⁸. Brak tego kontekstu wydaje się szczególnie zastanawiający w eseju *Cena sztuki*, choć przecież styl życia zgodny z regułami kalwinizmu nie pozostawał bez wpływu na ówczesne realia ekonomiczne, stosunek do bogacenia się i sposoby wydawania pieniędzy⁸⁹, a zatem także na rynek sztuki. Odwołanie do reformacji pojawia się zaledwie jako wzmianka w zdaniu kończącym akapit na temat powodów nieistnienia w Holandii arystokratycznego mecenatu, skłonного wspierać artystów: „Wreszcie kościół,

⁸⁶ Wpływu niekoniecznie negatywnego i nie zawsze oczywistego. Por. „Bo jakże wyjaśnić, że rychło pojawiły się tak fundamentalne różnice pomiędzy opanowanymi przez Reformację krajami, jak różnica dzieląca rozkwit sztuki w Niderlandach w XVI i XVII wieku i pustynię artystyczną w protestanckich Niemczech, Szwecji i Anglii. Fakt, że Holendrzy działali jako portreciści dekoratorzy w protestanckiej Anglii, Danii i Niemczech i że byli oni – przedstawiciele kraju protestanckiego, choć bynajmniej nie zawsze protestanci – jedynymi bodaj artystami mogącymi konkurować w XVII wieku z malarską produkcją katolickiej Italii”. J. Białostocki, *Sztuka i Reformacja*, w: tenże, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982, s. 232. Por. S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

⁸⁷ Por. J. Huizinga, *Kultura holenderska w wieku siedemnastym*, oprac. i tłum. P. Oczko, Kraków 2008, s. 125-126; E.H. Gombrich, *Kryzys sztuki. Europa, II połowa XVI wieku*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, w: tenże, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 374, następny cytat s. 379-380.

⁸⁸ Por. też „[...] publiczność lubiła wiedzieć, z kim ma do czynienia. Kiedy już jakiś artysta wyrobił sobie nazwisko jako mistrz scen batalistycznych, miał największe szansę na sprzedaż takich właśnie obrazów. Jeśli odniósł sukces malując pejzaże w świetle księżyca, najbezpieczniej było trzymać się tego tematu. W taki właśnie sposób doszło do tego, że trend ku specjalizacji, który narodził się w krajach Północy w XVI w. [...], w XVII w. poszedł jeszcze dalej. Niektórzy ze słabszych malarzy zadowalali się tworzeniem obrazów tego samego typu. Postępując w ten sposób czasami doprowadzali swą sztukę do perfekcji, która budzi nasz podziw. Owi specjaliści byli prawdziwymi mistrzami”. Tamże, s. 418.

⁸⁹ S. Schama, *The Embarrassment of Riches: An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, New York 1987. Por. P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1966.

we wszystkich innych krajach tradycyjnie można protektor twórców, zamknął przed nimi podwoje świątyni, które świeciły dostojną, surową kalwińską nagością⁹⁰. Charakterystyczna wydaje się również nieobecność refleksji nad protestanckim ikonoklazmem w szkicu i notatkach o Saenredamie, uwieczniającym przecież ogołoczone z wszelkich ozdób wnętrza kościelne⁹¹. Czy Herbert obawiał się, że ten kontekst odbierze sztuce Saenredama aurę znamienitości, osiągniętej w samodzielny sposób? Być może dlatego skupia uwagę na rekonstruowaniu „sztuki emocji powściąganej”⁹² artysty. Na podstawie zachowanych szkiców Saenredama odtwarza dokładnie kolejne fazy – od rysunku do obrazu olejnego – świadczące o dodatkowym procesie eliminowania tego, co zbędne, nałożonym niejako na wynikające z wpływu reformacji oczyszczenie wnętrza sakralnych. O tym jednak wprost Herbert nie pisze. Dąży do ukazania Saenredama jako artysty wyjątkowego, przekraczającego fizykalność konkretności i poszukującego „esencji architektury”:

Jego obrazy nie były nigdy zwykłą kopią, odbitką, kalką. Wiemy, że było [...] wiele studiów z natury. Przypominały raczej precyzyjny naukowy opis zjawiska, z którego po żmudnych pracach i eksperymentach uczony wyciąga wnioski ogólne. [...] [Artysta] poświęcał z pewnością [...] czas na studia matematyczne, przemieniał perspektywę architektury na perspektywę obrazu, oczyszczał pierwotne rysunki z rzeczy przypadkowych, aby dojść do wizji czystej, do esencji, syntezy, istoty [podkr. – A.K.]⁹³.

Eseista zdaje sobie sprawę z prowokacyjności swoich wyborów i opinii. W jednym z wariantów szkicu o Saenredamie pisze:

Z przekory chyba zacząłem interesować się tym mało atrakcyjnym malarzem, a także z doświadczenia, które mówiło mi, że uroczy i pociągający Renoir w ostatecznym rachunku ma mniej do zaoferowania, jest uboższy [...] niż obojętny Cézanne. Inaczej mówiąc, istnieją obrazy, które zachwycają nas od pierwszego wej-

⁹⁰ Z. Herbert, *Cena sztuki*, dz. cyt., s. 28.

⁹¹ Wzmianka na ten temat zawarta jest jedynie w notatce z lektury książki Johana Huijzinger *Kultura holenderska w wieku siedemnastym*, dz. cyt.; Herbert korzystał z wydania holenderskiego): „kompozycja portretowanie kościołów Pieter Saenredam, Emanuel de Witte, czy była to kalwinistyczna surowość, która kazała święte obrazy nosić w duszy, II przykazanie wstrzymać się od przedstawiania rzeczy wiary, czy brak artystycznej wyobraźni, czy pobożny strach, że nie podoła tematowi tak wielkim”. AZH,teczka akc. 17 854, t. 1.

⁹² Z. Herbert, *Pieter Saenredam (1597-1665). Portret architektury*, w: tenże, *Mistrz z Delft*, dz. cyt., s. 51.

⁹³ AZH,teczka akc. 17 682, rękopis szkicu

rzenia i takie, które nie zebrzą o łaskę, [nie] łakną naszego podziwu, a zrozumienie ich wymaga cierpliwej pracy intelektu i wyobraźni⁹⁴.

W pieczołowitości, z jaką przygotowywał się Herbert do pisania o ukochanych malarzach, wolno dopatrzeć się chęci odnalezienia rytmu pokrewnego skupieniu artystów i medytacyjnemu charakterowi rezultatów ich pracy. Wielu z wybieranych przez niego twórców łączyła bowiem pewna wyraźna cecha. Ich „[m]etodą [...] było przedstawianie doniosłych wydarzeń na tle obojętnego ludzkiego pejzażu”⁹⁵. To ulubiona fraza poety. Inną jej wersję wypowiedział wcześniej w pamiętnym zakończeniu eseju o tulipanach⁹⁶. To uogólnienie może dziwić. O ile pasuje do Altichiero, zestawianego przez Herberta z Breughlem i jego *Upadkiem Ikara*, o tyle wątpliwie brzmi w przypadku Avercampa, którego poeta, co gorsze... przeciwstawiał przecież – mimo pozornych podobieństw – Breughlowi, pisząc:

Avercamp przyjmuje, że świat jest dobry i godny zamieszkania, jego małe postacie na tle rozległej panoramy oddane są z czułą dokładnością miniaturzysty, bez cienia sarkazmu czy ironii. Obca mu jest medytacja wielkiego Flamanda nad przemianami, obojętnością przyrody, znikomością egzystencji⁹⁷.

A jednak, kiedy autor *Małych mistrzów* pisze, że u Breughla „sens alegoryczny przedstawionej sceny [...] leży jak na dłoni”⁹⁸, trudno nie usłyszeć w takim sformułowaniu pewnego dystansu. Wielokrotnie kpi wszak z ikonologów, np. kiedy omawia obraz Terborcha *Chłopiec iskający psa* i zauważa: „Ci, którzy «czytają obrazy», nie mogą się zgodzić czy jest to pochwała czystości, czy też wytknięcie nagannego zaniedbywania obowiązków szkolnych na rzecz czynności podrzędnych”⁹⁹. Herberta nie interesuje tego rodzaju czytelne przesłanie obrazu, a nie daj Boże moralizowanie, nie kieruje się poszukiwaniem wzniosłych tematów, „należący[ch] – jak pisze – do owych *historiën*, tak zachwala-

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Z. Herbert, *Altichiero*, dz. cyt., s. 158.

⁹⁶ „Trzeba to uczciwie wyznać: mamy dziwne upodobanie do przedstawiania szaleństw w przybytkach rozsądku lubimy zajmować się katastrofami na tle łagodnego krajobrazu”. Cyt. za: Z. Herbert, *Tulipanów gorzki zapach*, w: tenże, *Martwa natura z wężdzielcem*, dz. cyt., s. 71.

⁹⁷ Z. Herbert, *De stomme van Kampen...*, dz. cyt., s. 45.

⁹⁸ Tamże, s. 45.

⁹⁹ Tenże, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 78.

nych przez teoretyków sztuki¹⁰⁰. Przeciwnie, uwielbia przecież wszystko to, co nieznaczne, zwyczajne, znikome, niedopowiedziane, niepowtarzalne: „[d]robne przypadki, małe, uliczne ułamki rzeczywistości¹⁰¹. Gdzie w takich scenkach rodzajowych jest miejsce na doniosłość? Herbertowi udaje się ją znaleźć tak, jak znajduje ją podczas podróży po holenderskiej Zelandii, w miasteczku Veere, które wygląda, jakby „dotknęła [je] epidemia, ale cały dramat został starannie ukryty, ofiary usunięto poza ładujące dekoracje idylli czy beztroski¹⁰².

U Avercampa nie widzi katastrofy, ale przeczuwa co innego, czego nie nazywa wprost, dając jako ekwiwalent sugestywny opis:

Kolor Avercampa jest zawsze ścisły, zdefiniowany, jasno określony, dźwięczny, substancjalny, twardy i świetlisty zarazem jak kość słoniowa, szlachetne kamienie, barwne opalizujące szkła. Powierzchnia płócien jest pstra, ale ta kolorystyczna swoboda i rozrzutność palety, a także nagromadzenie szczegółów nie niszczy jedności nastroju i tonu. Także kompozycja wolna jest od reguł linearnej perspektywy, dzieło organizuje się samo jakby podległe bardziej nieobliczalnym prawom życia niż sztuki. Płaszczyzny obrazów aż wibrują od śmiałych, mozaikowych kontrastów – pośród delikatnych szarości, czyste błękity i nagły błysk szkarłatu. Jak to jest, że te obrazy, kipiące od niepohamowanej narracji, w których panuje beztroski nieład rzeczy, są dla naszych oczu jednorodne, wewnętrznie spójne, harmonijne, chociaż wymykają się wszelkim geometrycznym schematom¹⁰³.

Herbert, wielbiciel ładu dzieł Piera, malarskiej apoteozy architektury Saenredama oraz „rytmu [...] zróżnicowanego rysunku płyt posadzkowych¹⁰⁴ de Hoocha wypowie podobną pochwałę owej innej, nie-geometrycznej harmonii jeszcze raz, kiedy na rok przed śmiercią będzie wspominał spotkanie z Celanem: „Moje prawa grawitacji są newtonowskie. Jego prawa grawitacji to są pola przyciągania, to są zupełnie różne rzeczy. [...] to nie jest rzecz stabilna, to nie jest fizyka ciała stałego, tylko właśnie te tłumaczące całą rzeczywistość pola grawitacji, czyli przyciągania. Nie dają się wyrazić w klasycznej fizyce¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Tenże, *Cena sztuki*, dz. cyt., s. 35. Być może jest to aluzja do Erwina Panofsky'ego i jego koncepcji analizy ikonologicznej – odbitkę artykułu Panofsky'ego *Ikonografia i ikonologia* (w tłum. D. Danek i K. Kamińskiej, „*Twórczość*” 1966, nr 11/256, s. 65-75) zawiera Archiwum Herberta.

¹⁰¹ Z. Herbert, *Delta*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰² Tamże, s. 10.

¹⁰³ Z. Herbert, *De stomme van Kampen...*, dz. cyt., s. 46.

¹⁰⁴ AZH,teczka akc. 17 854, t. 14.

¹⁰⁵ Z. Herbert, *Nieprzemijające światło. O Paulu Celanie*, tekst na podstawie radiowej rozmowy Piotra Kłoczowskiego ze Zbigniewem Herbertem zredagowali T. Fiałkowski i A. Franaszek, w: *Herbert. Studia i dokumenty*, dz. cyt., s. 283.

Ta dwoistość nie jest antynomią. Herbert potrafił dostrzec, odróżnić i docenić rozmaite sposoby, dzięki którym artyści umieli nadać dziełom walor kompletnej, niekwestionowanej całości ujętej i zasugerowanej w obrazie. To, czego nie akceptował, określił przy okazji krytyki Jana Steena jako „literacką elokwencję, żeby nie powiedzieć chorobliwą gadatliwość zwaną logoreą”¹⁰⁶. Stawał się wtedy ikonoklastą. Wielosłowie uznawał za kicz i podejrzewał o pustą deklaratywność. Nie tolerował go również poza malarstwem. Potępił nadgorliwość rekonstruktora Knossos, Evansa, za to, że „wypełnił brakujące miejsca słowami, mnóstwem słów od siebie. Ciężkim komentarzem, który stratował wizję”¹⁰⁷.

Wizję i obrazowość cenił najwyżej. Czy uważał ją za domenę malarstwa? Znamienne są pod tym względem jego wypowiedzi w wywiadach. Zwłaszcza nieprzypadkowe wydają się – mimowolne? – przejścia poety od jednego przedmiotu do drugiego, swoiste substytucje. W rozmowie z Markiem Sołtysikiem wyznawał:

Co do muzyki, to – mimo że próbowałem ją poznać – jestem w tej dziedzinie absolutnym zerem. [...] Trochę brzdąkałem na fortepianie, ale z czasem odszedłem od tego. A poza tym mam niechęć... [...] Z malarstwem natomiast jestem związany silniej. Uważam, że i poezja, i literatura mają więcej do czynienia z okiem niż z uchem. To jest ta potrzeba konkretności, obrazowości; potrzeba ostrej linii, która odcina rzeczy dobre od złych. Byłbym chyba szczęśliwszy, będąc malarzem. Wydaje mi się, że gdybym namalował obraz, to obraz byłby tylko taki, jak go namalowałem [podkr. – A.K.]. Słowa natomiast podlegają różnym, jak się to mówi, manipulacjom, zabiegom, wymagają interpretacji. Piękne zestawienie zieleni z czerwienią pozostaje zawsze takie samo. Zdaje mi się, że to jest właśnie ta nieśmiertelność¹⁰⁸.

Myśl w tej wypowiedzi krąży w trójkącie muzyka – malarstwo – poezja. Na początku przeciwstawia Herbert muzyce malarstwo. Wzmacnia swoją opinię, wskazując, że również (w domyśle – jak malarstwo) poezja i literatura mają, w jego przekonaniu, więcej wspólnego z okiem (a więc z obrazowością i malarstwem) niż z uchem (a więc muzycznością i muzyką). Następnie koncentruje się na uchwyceniu najważniejszych cech przedstawień wizualnych, mówi o konkretności, obrazowości, roli konturu. I raptem zwierza się: „Byłbym chyba szczęśliwszy, będąc malarzem”¹⁰⁹. Sformułowane chwilę później uzasadnienie

¹⁰⁶ Tenże, *Willem Duyster*, dz. cyt., s. 53.

¹⁰⁷ Tenże, *Diariusz grecki*, w: tenże, *Mistrz z Delft*, dz. cyt., s. 35.

¹⁰⁸ *Światło na murze*, dz. cyt., s. 111-112.

¹⁰⁹ Por. „[...] sztuka powinna być konkretna. Dlatego jestem zafascynowany malarstwem, bo to jest tworzenie przedmiotów. To, co ja mogę zrobić, to czernienie papieru: coś,

tej konfesji zastępuje wcześniejszą antynomię: muzyka-malarstwo/literatura, nową: obraz-słowo. Herbert nie dopowiada, nie mówi o poezji. Mówi jedynie o większej podatności słów na manipulację, której ryzyka dopatruje się w nieuchronności interpretacji. Przeciwstawia im niezmienność „zestawienia zieleń z czerwienią” i nienaruszalną tożsamość namalowanego obrazu¹¹⁰.

Semiotyk bez trudu wskaże nietrafność herbertowskich mniemań. Zauważy, że kolory i ich zestawienia (a także inne elementy malarskiego przedstawienia) mają ten sam co słowa i ich układy znakowy charakter. Dopowie, że tak samo podlegają interpretacji. Do semiotyka dołączy historyk sztuki, żeby wspomnieć o uwarunkowaniach odbioru dzieła artystycznego – historycznie ukształtowanych, a zatem zmiennych. Ich raczej nie mają jednak większego znaczenia, jeśli chce się zrozumieć wewnętrzny (osobny, indywidualny, ufundowany na niezależnych przekonaniach) porządek myślenia poety. W przytoczonej wypowiedzi najcenniejszą informacją jest deklaracja wiary – naiwnej, cóż z tego – Herberta w wyjątkowy status obrazów malarskich, posiadających zdolność objawiania immanentnie utrwalonych w nich sensów. Odczuwa ją poeta jako „ciepłe promieniowanie dzieł sztuki”¹¹¹. O unikatowości dzieła sztuki malarskiej, „oryginału, jedyne, który jest zawsze taki sam, niezmienny”¹¹², decyduje, zdaniem Herberta coś jeszcze:

Malarstwo różni się od innych sztuk między innymi tym, że nie można się go nauczyć na pamięć. Można nauczyć się sonaty Beethovena, wiersza Goethego i odtworzyć je. Obrazu nie da się odtworzyć. Reprodukcyjne niewiele dają. Mimo swego chyba dość wyszkolonego oka ciągle mam kłopoty z przypomnieniem sobie, j a k i

co można zepsuć w druku albo większymi literami napisać, wtedy to się wydaje ważniejsze, ale w każdym razie jako obiekt, jako rzecz to jest nikłe”; „[...] jestem nieudanym filozofem, a także nieudanym malarzem czy plastykiem, powiedzmy, i te niezbite moje ciągoty zebrały się w tym, co piszę”. *Labirynt nad morzem*, rozmowa Andrzeja Babuchowskiego ze Zbigniewem Herbertem, przygotowana dla Polskiego Radia w Katowicach i emitowana jesienią 1971, pierwodruk: „Zeszyty Literackie” 2001, nr 1 (73), s. 115-118, cyt. za: *Herbert nieznan*, dz. cyt., s. 29-30. „Mam na przykład wiele nieudanych prób życiowych, kiedyś chciałem zostać między innymi malarzem”. *Za nami przepaść historii*, dz. cyt., s. 34.

¹¹⁰ Por. „Literatura nie jest tak zwaną sztuką czystą, nie jest bezpośrednim obrazem. W tworzywie literackim mieszają się też pozaestetyczne wartości, istnieją na przykład tendencje do mieszania polityki i literatury i rzadko kiedy literatura wychodzi z tego obronną ręką. Poza tym sam proces zaczerniania papieru jest trochę pośrednią działalnością artystyczną, nie jest to takie samo tworzenie przedmiotów, jak na przykład w czasie robienia dzieła sztuki malarskiej”. *Za nami przepaść historii*, dz. cyt., s. 36.

¹¹¹ *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 218-219.

¹¹² Tamże.

ten obraz był naprawdę [podkr. – A.K.], co stanowiło o jego tonalności, o tym, że był błękitnawy...¹¹³

Przypominaniu, „jaki ten obraz był naprawdę”, służyły eseście szkicowniki, których strony pracowicie zapełniał w muzeach. Nie kopiował całych obrazów, często nie utrzymywał nawet pełnej kompozycji, ograniczając się jedynie do przerysu jego wybranego fragmentu, albo po prostu jakiegoś detalu. W jednym z wywiadów powiedział: „Moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki. Nie robię zdjęć, uprościłbym przez to mój kontakt z przedmiotem. A jeżeli sobie obrysuję na przykład jakąś rzeźbę renesansową, to jak gdybym wdawał się w ten sam rytm artystyczny, który kreował to dzieło”¹¹⁴. Fragment ten zdradza jeszcze jeden powód herbertowskiej fascynacji obrazem jako przedmiotem szczególnego rodzaju – jego zdolność przechowywania śladu zamysłu artysty. W dalszym ciągu tego samego wywiadu poeta wyjaśniał: „Malarstwo czy rzeźba interesują mnie, bo są to przedmioty stworzone przez ludzi, a zatem nie dzieła przyrody. I zawierają one widzenie innego człowieka”¹¹⁵. Przekonanie, że do owego widzenia można dotrzeć, łączył Herbert z ufnością, trawestując jego słowa, że „obraz jest tylko taki, jak go artysta namalował”, a więc i z wiarą, że dociekanie, „jaki ten obraz był naprawdę”, ma sens...

Archiwum Zbigniewa Herberta liczy 290 teczek ze szkicownikami – około 30 z nich zawiera prace poświęcone dziełom sztuki holenderskiej. Herbert bardzo często szkicował po to, by móc zanotować szczegółowy opis rozłożenia barw na obrazie, ich odcieni, natężenia, bo „wspomnienia kolorów są bardziej ulotne niż wspomnienia zapachów”¹¹⁶. Kolory – i wydobywające je światło – w refleksji Herberta to osobne, ogromne zagadnienie, zarazem równoprawny,

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ *Za nami przepaść historii*, dz. cyt., s. 34.

¹¹⁵ Tamże, s. 34-35. Por. „[...] w sztuce jest zawarte widzenie innych ludzi, to nie są przedmioty gotowe, takie, jakie daje natura, lecz skonstruowane, tam jest nie tylko rzecz, tam jest także idea twórcy”. Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, dz. cyt., s. 30.

¹¹⁶ Z. Herbert, *Willem Duyster*, dz. cyt., s. 58. Por. „Wystarczy jednak, że stanę (oko w oko) z przed którymś dawniej widzianym czy nowo spotkanym obrazem [...] S[ae]nredama, abym uświadomił sobie, [na czym] polegają luki mojej kolorystycznej pamięci. Bardzo trudno przechować w oku to, co jest kolorem jasno zdefiniowanym, a jednocześnie subtelnym. Pod powierzchnią pozornej białej szarości obrazów Saenredama tętnią zielenie, błękity, brązy i nasycone czernie. Ich efekt wzmacnia jeszcze wyszukaną fakturą, która waha się od powierzchni gładkich jak polerowana perła do powierzchni płaszczyzn chropowatych, chłonących światło”. Cyt za: AZH,teczka akc. 17 862, rękopis szkicu.

a bywa, że i najważniejszy (obok kompozycji i tzw. tematu) składnik dzieła, jak u Goyena, autora „płócien bez anegdoty, o luźnej kompozycji”¹¹⁷.

W esejach Herberta o sztuce uwagi na temat barw dotyczą nie tylko malarstwa i wykraczają poza problematykę kolorów. Oto opis ceglanej ściany w Hadze:

Zapadał zmierzch. Gasły ostatnie cierpkie żółcie, żółcie egipskie, cynober stawał się szary i kruchy, ciemniały ostatnie fajerwerki dnia. I nagle nastąpiła niespodziewana pauza, krótko trwająca przerwa w mroku, jakby ktoś otworzył w pośpiechu drzwi z jasnego pokoju na pokój ciemny. Zdarzyło się to, gdy usiadłem na ławce, kilkanaście metrów od tylnej ściany Ridderzaal, czyli sali rycerskiej. Po raz pierwszy doznałem wrażenia, że gotycka ściana była jak tkanina – prostopadła, napięta, bez ozdób, gęsto tkana, o grubym wątku i wąskiej, sznurkowatej, nieco sparciałej osnowie. Skala barw mieści się między ochrą i umbrą z dodatkiem kapraku. Nie wszystkie cegły są kolorystycznie jednorodne. Czasami pojawia się kolor płowy, jakby nie dopieczonej bułki, lub kolor świeżej, rozduśzonej wiśni; to znów tajemniczy fiolet pokryty glazurą. Pouczony przez salę rycerską zacząłem doceniać starą, ciepłą, bliską ziemi – cegłę¹¹⁸.

Uderza w tym opisie metoda analogii; opisujący nie odnajduje w znanym sobie języku nazw, które oddałyby osobliwość odczuwanych fenomenów. Aby przywołać odcienie kolorów, posługuje się prostymi skojarzeniami, elementarnymi doświadczeniami (każdego?) człowieka. Mówi o barwie niedopieczonej bułki, o zgniecionej wiśni. Obok wrażeń czysto wizualnych notuje wrażenia haptyczne, przyrównując fakturę ściany do tkaniny. Nie przypadkiem to wyczulenie na kolorystyczne tonacje wiąże się w przypadku Herberta silnie z motywem ściany:

Moim podstawowym przeżyciem malarskim był jednak na pewno widok z okna kamienicy, w której mieszkałem we Lwowie, na mur, który był najpiękniejszy, kiedy słońce zachodziło. I kolor, ten niewyraźalny kolor mnie prześladowe. To było abstrakcyjne przeżycie. Ten mur z ciepłym światłem. Wie pan, są takie kamienice, jak gdyby ucięte, ze ścianą bez okien. A już o wiele później mowa okien zaczęła mnie fascynować. Latem były okna otwarte; kiedy się zmierzchało, to taka w nich czerń, prawie sadza. I tu mi się zaczęła jakaś sprawa niewyraźności świata. Wiedziałem, że ten mur jest najpiękniejszy tylko przez parę minut – w słońcu. Zwykle nieefektowny, szarawy – w słońcu nabierał koloru gorącej ochry. Można było podróżować wzrokiem po tym zróżnicowanym murze, odkrywając to, co jest istotą malarstwa: uwrażliwienie na półtony. Tu jakaś rysa, tu coś zielonego, jakaś zielona plama, której właściwie nie ma, ale która powinna być, tak jak to potem w pracow-

¹¹⁷ Tenże, *Delta*, dz. cyt., s. 20.

¹¹⁸ Tamże, s. 12-13.

niach uczył malarzy, żeby ciepły kolor podeprzeć chłodnym... te wszystkie zabiegi. Jako dziecko odkrywałem tajemniczość szklanki wypełnionej wodą, dwie przejrzystości. Podziwiałem łóżko z dziwnego, rzadkiego drewna, które było rodzajem kosmologii; przypominało jakieś mgławice. To chyba było – to jest – początkowe uwrażliwienie na świat przedmiotów, kolorów¹¹⁹.

Ponownie, obok zachwytu odcieniami, pojawiają się odczucia inności, świadczące o pierwotnym, hylozoistycznym z ducha, wyczuleniu na niewyczerpaną różnorodność przejawów materialnego świata. Predyspozycję tę traktował Herbert jako fundamentalny i zaniedbywany warunek właściwej edukacji:

Trzeba dzieciom dawać możliwość poznawania piasku, poznawania rzeki – takiego właśnie zachwytu, jaki mają chłopskie dzieci. Elementarnej zachwytu urodą

¹¹⁹ *Światło na murze*, dz. cyt., s. 112-113. W dalszym ciągu wywiadu przywołuje Herbert scenę śmierci pisarza Bergotte'a, bohatera Prousta, przed obrazem Vermeera, podczas m.in. kontemplacji „szacownej materii kawałka żółtej ściany”. Cyt. za: M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 5, *Uwięziona*, Warszawa 1992, s. 169. Epizod ten każe Herbertowi raz jeszcze przywołać wspomnienie lwowskiej ściany. I dodać: „Nie wiem, czy ja nie mitologizuję [...]”. Tamże, s. 114. Na tej podstawie Magdalena Śniedziewska stwierdza: „Mamy zatem do czynienia z literacką mityzacją zapośredniczoną w innej literackiej mityzacji”. Cyt. za: „*Petit pan de mur jaune*” – Czapski, *Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji „Widoku Delft”*, w: tamże, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie...*, dz. cyt., s. 100. Równie dobrze uznać można, że dzielił Herbert rozpowszechnioną wśród artystów, niekoniecznie za sprawą literackiej mityzacji, „obsesję muru”. Por. „Zapytano go raz: «Słuchaj, Utrillo, gdybyś musiał opuścić Paryż, co byś zabrał ze sobą na pamiątkę?» – «Kawałek muru – odpowiedział malarz – wiecie, taki płatek tynku, który można oddalać i przybliżać do twarzy». – Obsesja muru (zaprzyjaźnił się z nim w czasie swych nocnych przygód) zaprowadziła go właśnie do epoki białej – biel cynkowa żarzy się fosforycznie jak wapno”. Z. Herbert, *Utrillo*, pierwodruk: „*Twórczość*” 1956, nr 1, s. 184-186, cyt. za: tenże, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 190. W „obsesji muru” można dostrzec wyraz tęsknoty za tym, co heterogeniczne i co w nowożytnej cywilizacji, zwłaszcza w jej miejskiej odmianie, coraz bardziej deficytowe – miejskie mury, które z czasem uzyskują niepowtarzalny i niezaplanowany wygląd, efekt przebarwień, zabrudzeń, łuszczenia się i pęknięcia tynku, jawią się jako wyłom w narzuconym modelu schludnej jednolitości i powtarzalności. W krajobrazie miejskim są elementem przypominającym o pierwotnym doświadczeniu, jakim jest kontakt z ziemią, skałą, kamieniem... Wie o tym i Herbert: „Związany z architekturą fresk dzieli losy murów. Jest organiczny jak dom i drzewo. Podlega prawu istot żyjących: toczy go starość”. Cyt. za: Z. Herbert, *Il Duomo*, dz. cyt., s. 53. „Osiem wieków przemieniło tę budowlę w twój bliski przyrodzie. Czapy mchu, trawa między kamieniami i jaskrawo żółte kwiaty tryskające z załomów. Katedra jest jak góra i żaden inny styl epok późniejszych, ani Renesans, ani oczywiście klasycyzm, nie wytrzymałby tej symbiozy architektury z roślinnością. Gotyk jest naturalny”. Cyt. za: Z. Herbert, *Wspomnienia z Valois*, w: *Barbarzyńca w ogrodzie*, dz. cyt., s. 192.

świata. Nie wiem, jak to można zrobić, ale uważam, że bez tego człowiek nie jest pełny. Traktuje rzeczywistość funkcjonalnie. Jedzie od punktu do punktu i to się w ogóle ze sobą nie wiąże. Między tymi punktami rzeczywistości nie ma żadnej korelacji. Człowiek ma wtedy zamącone poczucie przestrzeni. Także poczucie czasu jest dla niego czymś nie bardzo jasnym... W każdym razie nie chciałbym być obecnie dzieckiem. Ja miałem więcej szans. Po prostu niezasłużony dar czasu¹²⁰.

W wypowiedzi autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* usłyszeć można postulaty pokrewne ideom głoszonym przez Kennetha White, kontynuatora intuicji Heideggera i Bachelarda, twórcy koncepcji geopoetyki, akcentującego związek człowieka z naturą w jej materialności i lokalności¹²¹. Podobnych wartości dopatrywał się Herbert u Holendrów. Kiedy o nich pisał, zwracał uwagę na umiar, prostotę i wystudiowaną zwyczajność. Zgłębiał holenderską predylekcję do „przedmiotów, [tej] doczesnej nagrody za pracowitość i ciułactwo”¹²². W owej skłonności dostrzegał coś więcej. Przeczuwał, że prawda jest bardziej złożona, niż ta wyłaniająca się z „licznych pamfletów renesansowych i barokowych [w których] Holendrzy występują nieodmiennie jako ciułacze, dusigrosze, opętani żądzą posiadania”¹²³. U źródeł potrzeby malowania rzeczy, odnajdywał melancholijny domysł straty i intuicję, że tylko sztuka może podjąć próbę ich upamiętnienia. Wiedział, że: „wizerunki i portrety przedmiotów [zamawiano], aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie”¹²⁴. Malowano jednak nie tylko przedmioty. Jak zauważa Herbert, „artyści starali się powiększyć widzialny świat swojej małej ojczyzny, pomnożyć rzeczywistość przez tysiące, dziesiątki tysięcy płócien, na których utrwalano wybrzeża morskie, rozlewiska, wydmy, kanały, rozległe horyzonty i widoki miast”¹²⁵. O największych – Vermeerze, Halsie, Rembrandcie – pisał, że „nigdy nie wybrali się za Alpy, czy choćby do

¹²⁰ *Światło na murze*, dz. cyt., s. 114.

¹²¹ Por. „W słowie «geopoetyka» zawarta jest idea, iż można umiejscowić filozofię, połączyć terytorium z myśleniem, naturę i kulturę. Jeśli nasza kultura i nasza cywilizacja są obecnie wyjałowione, to po prostu dlatego, iż zgubiliśmy te więzi. Trzeba więc spróbować powiązać bardzo wymagające myślenie z najmocniejszym miejscem, najbardziej fizycznie dynamicznym. Próbuję wyzwolić teorię z praktyki, która polega na odnajdowaniu więzi pomiędzy myśleniem a naturą, co było silnie obecne w starożytnej poezji greckiej czy taoistycznej poezji chińskiej”. Cyt za: K. White, *Poeta kosmograf*, wybór, oprac. i przekł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 36. Pisarzy łączy również wyczulenie na sprawy geologii i meteorologii, por. Z. Herbert, *Delta*, dz. cyt., s. 15; K. White, *Poeta kosmograf*, dz. cyt., s. 18-19.

¹²² Z. Herbert, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 80.

¹²³ Tenże, *Delta*, dz. cyt., s. 14.

¹²⁴ Tamże.

¹²⁵ Tenże, *Cena sztuki*, dz. cyt., s. 27.

sąsiednich krajów. Pozostali wierni drzewom, murom, obłokom własnej ojczyzny, rodzinnego miasta i, co dziwniejsze, ten prowincjonalizm z wyboru stanowią siłę i zdecydował o pośmiertnym tryumfie¹²⁶. Obrazy holenderskich mistrzów to w przekonaniu Herberta materialny dowód duchowej wielkości, aprobaty „widzialnej rzeczywistości [afirmowanej] z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia”¹²⁷. Najwyższą pochwałę realności odnalazł w niewielkim obrazie van Goyena *Krajobraz rzeczy*, którego tematem jest „strzęp świata”: „Pośród szarości nieba i ziemi wynurza się kępa wikliny [...]. [Jej] palczaste liście malowane są soczystą, ciemną zielenią; a czasem pośród tych gąszczy mały akcent żółci”¹²⁸.

Intencję tkliwego uchwycenia przemijalnego przypisywał również z pozoru chłodnemu Terborchowi. Pisał, że jego „obrazy [...] nie wychodzą poza utarty krąg tematów holenderskiego malarstwa”, nawet jedyne dzieło Terborcha o tematyce historycznej, *Zaprzysiężenie pokoju w Münster*, namalowane zostało „bez patosu, naturalnie, jakby to była scena rodzajowa”¹²⁹. Zauważał jednak, że „prawie zawsze jest w nich element dystansu, ironii, dyskretnie ukrytej dwuznaczności”¹³⁰. Jaką dwuznaczność miał Herbert na myśli? Czy nie mylił się, przypisując ją malarzowi? Zapewne nie tę, która skłoniła go ostatecznie do odrzucenia malarstwa Ruysdaela, odkąd „w jego płótna wstąpił duch, i wszystko stało się uduchowione, każdy liść, każda obłamana gałąź, każda kropla wody”¹³¹. Zatem nie taką, która polega na wpisaniu przez twórcę sugestii sensu nieobecnego w pierwowzorze, na sentymentalnym wmawianiu nieprawdy, bo przecież – to kolejny wariant Herbertowskiej arche-zasady – „natura [nie] dzieli [...] z nami naszych rozterek i cierpień, przemijania i śmierci [...], najpiękniejsza jest przyroda nie współczująca – chłodny świat w innym świecie”¹³². Przypomnijmy wszystkie warianty tej formuły, która mówi o tym, jak wielka sztuka odsłania nędzę ludzkiej kondycji. Jest ich wiele: „katastrofy na tle łagodnego krajobrazu”¹³³, „doniosłe wydarzenia na tle obojętnego ludzkiego pejzażu”¹³⁴, „absurdalna ruchliwość ludzkich atomów

¹²⁶ Tamże, s. 43.

¹²⁷ Tamże, s. 45.

¹²⁸ Tenże, *Delta*, dz. cyt., s. 22.

¹²⁹ Tenże, *Gerard Terborch*, dz. cyt., s. 74.

¹³⁰ Tamże, s. 80.

¹³¹ Tenże, *Delta*, dz. cyt., s. 18.

¹³² Tamże.

¹³³ Tenże, *Tulipanów gorzki zapach*, dz. cyt., s. 71.

¹³⁴ Tenże, *Altichiero*, dz. cyt., s. 158.

pośród obojętnej przyrody”¹³⁵, „kontrast masywnych postaci [...] i delikatnego pejzażu podkreśla[jący] i zaostza[jący] dramat człowieka w przestrzeni”¹³⁶, „dramat [...] starannie ukryty [...] poza ludzącymi dekoracjami idylli”¹³⁷, w końcu „nie współczująca [przyroda] jako chłodny świat w innym świecie”¹³⁸. Powtarzający się schemat kontrastu między dojmującymi przeżyciami wpisanymi w ludzkie doświadczenie a indyferencją zewnętrzną, boleśnie pięknej niekiedy rzeczywistości¹³⁹ to jeszcze jedna wykładnia stoickiej perspektywy Herberta. Najwcześniej dojrzał taką realność u Piera, podobnej dopatrywał się w wyważonych, oszczędnych, nierzadko monochromatycznych, „brązowych”¹⁴⁰, jak je najpierw odbierał, obrazach Holendrów. Domyślał się u nich jednak pewnego metafizycznego naddatku, którym i sam przecież dopełniał stoicyzm, łagodząc jego oschłość. Pisał, że „nie wymyślili metody malowania jednym kolorem obrazu, przydali jej natomiast wdzięk i naturalność, bowiem monochromatyzm jest trafnym skrótem widzialnej rzeczywistości”¹⁴¹. Skrótem, dodajmy, który za sprawą walorów i półtonów odejmuje widzialnemu dosłowność i przeobraża je w unieruchomiony w uważnym, ustalającym¹⁴² geście artysty ślad tego, co nietrwałe i wieczyście poruszone. Widzialną realność rozumiał bowiem Herbert dwojako, podobnie jak Baudelaire dwojako ujmował piękno – jako amalgamat złożony „z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność, wzięte

¹³⁵ AZH,teczka akc. 17 854, t. 13, rękopis szkicu.

¹³⁶ Z. Herbert, *Piero della Francesca*, dz. cyt., s. 178.

¹³⁷ Tenże, *Delta*, dz. cyt., s. 10.

¹³⁸ Tamże, s. 18.

¹³⁹ Por. „Chciałbym [...] napisać książkę, która nie podobałaby się moim krytykom, a tym samym wypisałaby mnie z listy estetów, klasyków itp. Pasjonuje mnie życie, walka, przyroda i charakter człowieka, oracja światów z bełkotem oceanów i pomrukiwaniem ziemi”. *Czym byłby świat...* Rozmowa Haliny Murzy-Stankiewicz ze Zbigniewem Herbertem, pierwodruk: „Wiadomości” (Wrocław) 1972, nr 20 (18 maja), s. 8, cyt za: *Herbert nieznan*, dz. cyt., s. 57.

¹⁴⁰ Por. przypis 53.

¹⁴¹ Z. Herbert, *Delta*, dz. cyt., s. 21.

¹⁴² Por. „[...] kompozycja malarska wyodrębnia w czasie i przestrzeni akcję, która normalnie ginie w innej akcji. Jest to akt ustalania. Wielkimi twórcami są ci, którzy jak Piero delia Francesco potrafią wywołać wrażenie, że ustalenie dokonało się, że aparat projekcyjny nagle stanął. Wydaje się wówczas, że dzięki cudowi sztuki postaci są nadal żywe, choć nie są już przemijające”. Cyt. za: A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1990, s. 240.

oddzielnie lub wszystkie razem”¹⁴³. W wersji Herberta owa dwojakość przybiera postać rozróżnienia na współczesność i rzeczywistość:

Strefą działalności poety nie jest współczesność, ale rzeczywistość, pojęcie znacznie szersze. Uparty dialog człowieka z rzeczywistością, z konkretem bądź z innymi istotami żywymi, przedmiotami, a przede wszystkim sama treść kultury, czyli budowanie wartości, budowanie systemu wartościowania, ustalanie hierarchii wartości, co jest najistotniejszą, najbardziej ważną chyba funkcją kultury [...]¹⁴⁴.

Te słowa wypowiedziane zostały podczas Wiosny Poetyckiej w Kłodzku w 1972 roku. Doszło wówczas do burzliwej wymiany racji między młodymi poetami utożsamiającymi się z „nową sztuką” a przedstawicielami generacji wcześniejszych oraz krytykami¹⁴⁵. Pierwsi do historii przeszli jako pokolenie Nowej Fali, wśród drugich głos zabrał i Herbert. Jego wypowiedź ujawnia charakterystyczną spójność przeświadczeń. Choć dotyczy poezji, daje się bez trudu przełożyć na kwestie rozumienia malarstwa: jego celem, chce nam powiedzieć Herbert, nie jest upamiętnianie, tworzenie podobizn, obrazowanie. Tym bardziej nie komentowanie tego, co historyczne, polityczne, doraźne, zmienne i przemijające. Jego przeznaczeniem jest kontemplacja trwałości ukrytej w chwilowych, wciąż towarzyszących człowiekowi formach bytu – tylko w taki sposób dotykającego: „Malarstwo zaprasza do kontemplacji rzeczy wzgardzo-

¹⁴³ C. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedmowa C. Miłosz, Gdańsk 1998, s. 13. Trudno nie dostrzec przy okazji podobieństw pomiędzy obydwojema pisarzami – obaj pasjonowali się malarstwem i obaj o nim pisali, Baudelaire jako sprawozdawca z malarskich salonów, Herbert jako recenzent sztuki w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a potem jako eseista.

¹⁴⁴ *Spór o nową sztukę. Dyskusja na IX Kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej 1972 (fragmenty)*, „Nowy Wyrzaz” 1973, nr 1-2, s. 10. Por. rozszerzoną wersję wypowiedzi Herberta ogłoszoną w „Odrze” 1972, nr 11: „Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji. A przede wszystkim – budowanie wartości, budowanie tablic wartości, ustalanie ich hierarchii, to znaczy świadomy, moralny ich wybór z wszystkimi życiowymi i artystycznymi konsekwencjami, jakie z tym są związane — to wydaje mi się podstawową i najważniejszą funkcją kultury”. Cyt. za: Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, w: tenże, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 45.

¹⁴⁵ Głos zabrali Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Krzysztof Karasek, Jarosław Markiewicz, Krzysztof Gąsiorowski, Anna Kamieńska, Stanisław Stanuch, Jerzy Zagórski, Jan Błoński, Janusz Maciejewski, Artur Sandauer, Edward Balcerzan, Jacek Łukaszewicz, Zbigniew Herbert.

nych, jednostkowych, odbiera im banalną przypadkowość – i oto zwykły kielich znaczy więcej niż znaczy, jakby był sumą wszystkich kielichów – esencją gatunku”¹⁴⁶.

W eseju o Torrentiusie, źródle przytoczonego cytatu, zawarł Herbert credo, które sformułował przeciw Gombrowiczowi, uznającemu (w ramach ćwiczeń wyrabiających „dialektyczną muskulaturę”) sztuki plastyczne za głupie, bo niezdolne oddać filozofii Kanta, Husserla i Sartre’a, „ulubionych myślicieli pisarza – jak nie bez złośliwości zauważa Herbert – służących mu do intelektualnego unicestwienia rozmówców, poddanych uprzednio starannym zabiegom upupienia”¹⁴⁷. Autor *Martwej natury z wędzidłem* sytuuje się na antypodach fascynacji abstrakcyjnymi konstrukcjami filozofów ery nowożytnej. W malarstwie odnajduje drogę do jońskich praźródeł filozofii, która nie straciła jeszcze żywego kontaktu z realnością i w której „[p]ojęcia kielkowały dopiero z rzeczy, [a ludzie] [m]ówili [...] prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem”¹⁴⁸.

Tak jak w dyskursie filozoficznym i naukowym abstrakcje budują osobny świat, odgradzający od tego, co rzeczywiste, tak w poezji podobny antyświat powstaje, zdaniem Herberta, wtedy, kiedy sposób pisania dominuje nad tym, o czym się pisze. To drugi wątek wypowiedzi poety w Kłodzku. O paradoksie, dla wytłumaczenia tej sytuacji, odwołał się Herbert do Husserla¹⁴⁹:

Nie mając pretensji do nieomyślności i nie głosząc żadnej normatywnej poetyki, chciałbym powiedzieć, że najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się takie wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przezroczystości semantycznej¹⁵⁰, termin zapożyczony z logiki Husserla. Owa przezroczystość semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w trakcie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczany i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo w poezji jest przezroczystym oknem otwartym na rzeczywistość [podkr. – A.K.]. Mniej natomiast podobają mi się wiersze gęste

¹⁴⁶ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 111.

¹⁴⁷ Tamże, s. 110.

¹⁴⁸ Tamże.

¹⁴⁹ Fenomenologicznych odniesień jest u Herberta więcej. Niedokładnym cytatem z Husserla wydaje się „nieuprzedzone oko” (Z. Herbert, *Mistrz z Delft*, dz. cyt., s. 68-69) jako echo idei „nieuprzedzonego obserwatora” centralnej dla koncepcji *epoché*.

¹⁵⁰ Herbert nawiązuje do tzw. zasady przezroczystości znaku sformułowanej przez Husserla w *Badaniach logicznych* (1922). Por. „Według tej zasady w czasie posługiwania się słowami jako znakami dowolnych przedmiotów nasza uwaga skierowana jest na owe przedmioty, a nie na użyte słowa”. L. Koj, *Zasada przezroczystości a antynomie semantyczne*, „Studia Logica” 1964, t. 14, s. 227.

od metafory, udziwnionej składni, wiersze przedmioty, poza którymi nic nie widać, które zatrzymują uwagę czytelnika na mistrzostwie autora¹⁵¹.

W jaki sposób rozumiał Herbert ową przezroczystość semantyczną, jak lokowała się w jego światopoglądzie poetyckim, a przede wszystkim jak i czy przejawiała się w poezji – to kwestie wielorako omówione przez badaczy, przede wszystkim przez Stanisława Barańczaka, Edwarda Balcerzana i Radosława Siomę¹⁵². Zdaniem ostatniego, dwaj pierwsi badacze nie ustrzegli się pewnych uproszczeń. Barańczak, zauważa Sioma, mimowolnie unieważnił swoją tezę, kiedy „rozwiązując” skomplikowane metafory Herberta, nie tyle dowiódł ich autotelicznego charakteru, ile ujawnił „tendencję prawdziwościo-
wą”¹⁵³ poety. Balcerzan, uznawszy Herberta za wyznawcę funkcjonalistycznego modelu mowy poetyckiej (w systemie Balcerzana opozycyjnego wobec „poetyckiego bilingwizmu”, nawiązującego do symbolistyczno-formalistycznych idei „języka w języku”), założył, że o wyborze poety zdecydował jego moralizm, który przesądzić miał także, jak myśl Balcerzana rekonstruuje Sioma, o „rezygnacji z tropów i masek”¹⁵⁴ oraz „przekładalności wypowiedzi poetyckiej na inne subkody mowy”¹⁵⁵. Sioma ma rację, kiedy – sięgając po dowody w postaci wypowiedzi poety¹⁵⁶ oraz jego twórczej praktyki – podważa opinię o rzeko-

¹⁵¹ *Spór o nową sztukę*, dz. cyt., s. 10. Por wersję opublikowaną w „Odrze”: „Otóż nie mając pretensji do nieomyślności, a wypowiadając tylko moje predylekcje, chciałbym powiedzieć, że najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przezroczystości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przezroczystość semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość. Mniej natomiast (a czasem zupełnie nie) podobają mi się wiersze gęste od metafor o wydziwionej składni, »wiersze przedmioty«, poza którymi nic nie widać, których celem jest zatrzymanie uwagi czytelnika na mistrzostwie autora”. Cyt. za: Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, dz. cyt., s. 46.

¹⁵² S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1984; E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, w: tenże, *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 2, Warszawa 1988; R. Sioma, *O tzw. przezroczystości semantycznej poezji Zbigniewa Herberta. Uwagi na temat stanu badań*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LX. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 366, Toruń 2004, s. 85-95.

¹⁵³ R. Sioma, *O tzw. przezroczystości semantycznej...*, dz. cyt., s. 92.

¹⁵⁴ Tamże, s. 89-90.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Por. „Poeci bowiem są zmuszeni posługiwać się tymi samymi znakami, co przekupnie, referenci magistracy i dziennikarze, ale nadają im inny, swoisty niepotoczny sens – stwarzają w ten sposób język poetycki. Dzieje się tak dlatego, że dla wyrażenia myśli, wzruszeń, wyobrażeń, krótko: wewnętrznych treści potrzeba daleko delikatniejszego materiału

mym odrzucaniu przez Herberta potrzeby poetyckiej nadorganizacji języka. Nie ma jednak racji, kiedy przydaje sądowi Balcerzana sens stwierdzenia ostatecznego i wyczerpującego kwestię. Nieporozumienie ma źródło w pomieszaniu dwóch spraw – metapoetyckich mniemań oraz poetyckich działań, a nawet trzech, jeśli weźmie się pod uwagę nierzadki rozdźwięk między eksplicitnymi formułami metaliterackimi oraz ich (re)konstruowanymi odpowiednikami implicytnymi. Balcerzan umieszcza swoje rozważania w obrębie analiz poetyckich „ideologii”, które wyraźnie odróżnia od poziomu poetyckich realizacji. Dlatego nieprzypadkowo używa trybu przypuszczającego – okoliczność pominięta w wywodzie polemisty:

W praktyce pisarskiej znaczyłoby to rezygnację z pośrednictwa tropów, masek, ozdób. Chcę, wyznaje poeta, opisywać wzruszenie „nie tak jak to robią inni / sięgając po promienie deszczu albo słońca”¹⁵⁷; nie posługiwać się alegorią męstwa – „zakurzonym lwem”, czy metaforą niepokoju – „szklanką pełną wody”. Jest to utopia pokrewna utopii Różewicza. W obydwu poetykach, u Herberta i Różewicza (Różewiczowi w tym względzie należy się bezapelacyjne pierwszeństwo), marzenie o słowie uwolnionym z więzów sztuczności, umowności znaków, okazuje się tylko marzeniem¹⁵⁸.

Podsumowując, powiedzieć trzeba, że Herbert, choć wyznawał ideę językowej prostoty jako jedynie etycznie dopuszczalnej, nie był przecież twórcą naiwnym, nieświadomym istnienia artystycznych błogosławieństw poetyckości mowy. Właśnie dlatego rozróżniał jej uzasadnione i – w swoim przekonaniu – nieuzasadnione użycia. W niecytowanym przez Siomę dalszym fragmencie felietonu napisał Herbert:

Ale są również tacy twórcy, dla których słowo oddziela się od rzeczy, nabiera fizycznych właściwości, żyje własnym życiem. Poeta nie tylko myśli słowami, ale zamieniają się [sic!] one na istoty, które można słyszeć, dotykać, widzieć. [...] Symboliści – grupa

niż nasz ubożuchny i niedbały język codzienny. To tak, jak ktoś zna niewiele obcych słów, nie widzi w tym języku zbyt subtelnych uczuć czy głębokich myśli. Każda wielka poezja jest tworzeniem ze starych słów – nowego języka. Wszyscy wybitni poeci głęboko przeżywają ten zasadniczy problem literatury – problem słowa. Główne swoje zadanie widzą w rozwijaniu, potęgowaniu, tworzeniu znaczenia słów, aby najdoskonalej wypowiedzieć się”. Z. Herbert, *Od słowa ciemnego chroń nas...*, pierwodruk: „Tygodnik Wyrzeża” 1948, nr 39, s. 10. Podtytuł „Drugi z cyklu felietonów pt. *Poetyka dla laików*”, cyt. za: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 369.

¹⁵⁷ Z. Herbert, *Chciałbym opisać...* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, (pierwodruk 1957), w: tenże, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 86.

¹⁵⁸ E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, dz. cyt., s. 232.

poetów z końca XIX w. (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Reenier i in.), którzy wywierają jeszcze mocny wpływ na poezję współczesną – rozpętali istną burzę na ten temat. [...] Smutną schedę po anarchii symbolistów odziedziczyli dadaiści, obecnie lettryści, którzy rozbiwszy sens słów układają dziwne arabeski i tylko dla gabinetu literackich osobliwości. To bowiem, co robił Rimbaud, było poparte jego olśniewającą wyobraźnią i talentem. U wielu następców skarłało w pedantyczne, suche schematy. Słowo jak wyzwolony żywioł w balladzie Goethego – nie chciało być posłuszne nieostrożnym uczniom czarnoksiężnika.

Z tego wszystkiego wyciągniemy jednak pewną naukę dla czytelnika: niech stara się wnikać w wartość słowa nie tylko od strony znaczenia, ale też od tylnych schodów, od podszewki. Niech stara się usłyszeć jego dźwięk, poznać barwę, światło i ciężar. I niech nie wstydzi się naiwnych spostrzeżeń. Jeśli strofa Słowackiego olśni go jasnym blaskiem, a w rapsodzie żałobnym Norwida usłyszy chropawy chrzęst zbrojnych – będzie bliżej poezji niż ci, którzy osłaniają swoją głuchotę literacką wiankiem uczonych frazesów.

Słowo jednak musi powrócić do macierzystego portu – do znaczenia. Jest to już problem nie tylko estetyczny, ale i moralny. Nazywanie rzeczy i spraw ludzkich prowadzi do ich zrozumienia i osądu. Zwłaszcza po chaosie pojęć – poezja musi podjąć po ostatniej wojnie, po potopie kłamstw, trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa¹⁵⁹.

Ostatecznym kryterium pozostaje dla Herberta znaczenie, lecz stawką owej niezbywalnej intencjonalności znaczeniowej, której zaistnienie to racja bytu poezji, jest dotarcie do tego, co oznaczane. W udzielonym w tym samym czasie wywiadzie powtórzył poeta argumenty wypowiedziane w Kłodzku i jeszcze silniej podkreślił poznawcze zobowiązania aktu twórczego:

Przeciwstawiam się zaliczaniu mnie do estetów. Wiem, co znaczy „piekło estetów”, ludzi, którzy sztukę wyodrębniają z reszty życia. Jeżeli mogę coś wyznać, to jestem kimś, kto stara się w swoich utworach stosować logiczną właściwość określoną jako „semantyczna przezroczystość” – jest to termin zapożyczony z estetyki Husserlowskiej. Owa „semantyczna przezroczystość” to właściwość znaku polegająca na tym, że w trakcie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony. A sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Poprzez słowa chcę wyrazić rzeczywistość. Słowa powinny być szybą. Jestem raczej empirykiem, proszę o dobre zrozumienie – to nie jest całkowite dezawuowanie poetów, którzy nie są „semantycznie przezroczyści”. Uważam, że sztuka powinna być „oknem otwartym” na coś, co istnieje, i to istnienie trzeba potwierdzić i opisać [podkr. – A.K.]¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Z. Herbert, *Od słowa ciemnego chroń nas...*, dz. cyt., s. 370-371.

¹⁶⁰ *Czym byłby świat...*, dz. cyt., s. 54-55. Raz jeszcze, bez odwołania do Husserla, poeta posłużył się tą koncepcją w *Rozmowie o pisaniu wierszy*, „wywiadzie” z samym sobą: „B. [...]”

Poeta uogólnia swoje przekonanie i mówi o sztuce. Nie tylko dlatego interesujące wydaje się odniesienie idei „przezroczystości semantycznej” także do spraw pozapoetyckich. W ostatnim zdaniu ponownie doszukiwać się można śladu fenomenologicznych inspiracji postawy Herberta, a zarazem znaku spójności jego myślenia o sztuce słowa i sztuce obrazu. Co przywiodło Herberta do Holendrów, jeśli nie tęsknota za presokratejską bezpośredniością, której wcieleniem był dla niego Husserlowski ideał przezroczystości znaku? I czy nie inaczej wybierał malarzy włoskich?

Po wielu latach od napisania *Barbarzyńcy w ogrodzie*, w krótkim szkicu o Altichierze sformułował pewne prawo. Zauważył, że niezależnie od tradycyjnego podziału artystów na szkoły i epoki, jest jeszcze podział inny, „idący przez stulecia”¹⁶¹. Nazwał go podziałem na linię żeńską i linię męską. Raz jeszcze przywołał Giotto, tym razem, żeby przeciwstawić mu Altichiero:

Według naszego podziału Giotto był typowym i pierwszym przedstawicielem żeńskiej metody, jego freski są przesłodzone, panuje w nich duch egzaltacji, są przy tym ornamentalne, roślinne i bardzo kolorowe. Altichiero gardzi ornamentem i kolorem, opowiada się za prostą patetyczną wizją. Uporządkowaniem pionu kompozycji i surowej kolorystyki¹⁶².

Tę samą prawidłowość rozciąga eseista na „całe malarstwo włoskie [w którym rozgrywa się] [...] jakby walka między żeńskimi twórcami takimi jak Botticelli, Fra Angelico, Rafael a męskimi, takimi właśnie jak Altichiero, Masaccio, Luca Signorelli i Piero della Francesca”¹⁶³.

Można odnieść wrażenie, że konstruując to przeciwstawienie, chciał Herbert uniknąć pułapki uogólnień wynikających z konfrontacji malarstwa holenderskiego i włoskiego. Sam niejednokrotnie ulegał tej antynomii i jej (zbyt) łatwym implikacjom. W notatkach do szkicu o Avercampie, przywołał – we własnym tłumaczeniu – fragment z de Holandy¹⁶⁴, komentujący malarstwo XVI-wiecznej Flandrii:

Pisząc nie staram się zadziwić czytelnika bogactwem porównań, niezwykłością języka czy wyszukaną rytmiką i obrazowaniem. Chciałbym, aby w moich wierszach słowa, ich układy były przejrzyste. A. A co to znaczy? B. To znaczy, żeby nie zatrzymywały uwagi czytelnika, żeby nie zmuszały go do okrzyku «Och, cóż to za majster», ale żeby w sposób możliwie czysty i przejrzysty ukazywały rzeczywistość”. *Rozmowa o pisaniu wierszy*, pierwodruk jako wstęp do: Z. Herbert, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 5-19, cyt. za: tenże, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 51.

¹⁶¹ Tenże, *Altichiero*, dz. cyt., s. 158.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Por. przypis 54.

We Flandrii maluje się po to, by zewnętrzny wzrok oszukać rzeczami, które się podobają, malują też stroje, architekturę, zielen pól, cieniste drzewa, rzeki i mosty i to, co nazywa się krajobrazem, a w nich żywo poruszające się figury. Choć to odpowiada niektórym oczom, naprawdę nie ma w tym ani rozumu, ani sztuki, ani symetrii, ani proporcji, ani wyboru, ani wielkości i, koniec końców, malarstwo to jest bez substancji i bez nerwu¹⁶⁵.

Mimo że cytat ten odnosi się do XVI-wiecznego malarstwa, jak notuje poeta, „~~równie dobrze~~ [przekreślenie tu i dalej autora] dokładnie dotyczy sztuki holenderskiej XVII [wieku]”¹⁶⁶. Zdaniem Herberta:

Gniewna tyrada Da Hollandy lepiej niż cokolwiek innego oddaje różnicę ~~niemoż-~~ność między sztuką Południa i szkołą Północy między radosnym belcanto a mową żywiołów. Różnice są istotnie duże. Odmienność ~~Przepaść~~ tych artystycznych światów jest istotnie uderzająco ogromna wielka [...] ¹⁶⁷.

W szkicu o Vermeerze bez słowa sprzeciwu zacytował opinię Thoré-Bürgergera:

U Niderlandczyków człowiek natury – jakby to powiedziano w XVIII wieku – objawia się cały i potwierdza bez reszty takim, jakim jest w istocie, bez nimbu i aureoli. Sztuka Holandii mimo nieustannej presji cywilizacji łacińskiej pozostała mocno związana z ziemią i człowiekiem, podczas gdy Włosi, a za nimi wszystkie ludy zromanizowane, zatracają się w niebieskich fantasmagoriach¹⁶⁸.

Z kolei sam w jednej z notatek gromadzonych do studium o Rembrandcie zapisał:

¹⁶⁵ AZH,teczka akc. 17 854, t. 13, rękopis szkicu. *Dialogi Rzymskie* De Holandy zawierają cztery rozmowy z Michałem Aniołem. Przywołany cytat pochodzi z kwestii przypisanej w dialogu właśnie Michałowi Aniołowi. W tej samej teczce, w innej wersji szkicu nie przypadkiem zestawia Avercampa z Michałem Aniołem: „Ale jakaż to ulga – myślimy jak to dobrze – że obok wielkiego Michała Anioła, który twierdził o sobie, że maluje mózgiem, nie rękami (jakby to było możliwe), istnieje wspaniale mały Hendrick Avercamp, lekceważący sobie symetrię, proporcje i nadętą wielkość, wzniosły temat”. *Notabene* podobnej ambiwalencji doszukać się można we wczesnym tekście Herberta o Leonardzie da Vinci: „Leonardo wiedział za dużo jak na malarza. Wydaje się, że malując swoje piękne głowy, nie mógł wyzwoić się od myśli o czaszce, mózgu, sieci żył, o tym wszystkim, co poznał na sekcji zwłok. Czy malarz nie powinien znać tylko skóry świata?”. Z. Herbert, *Niepokój Leonarda*, „Dziś i Jutro” 1952, nr 13, s. 6, cyt. za: tenże, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 31.

¹⁶⁶ AZH,teczka akc. 17 854, t. 13, rękopis szkicu.

¹⁶⁷ AZH,teczka akc. 17 854, t. 13, notatki.

¹⁶⁸ Z. Herbert, *Mistrz z Delft*, dz. cyt., s. 64.

Włosi układy jasne, chłodne, przejrzyste, powierzchnia lustra, rozkosz, bel canto kolorów, dekoracyjność, lekkość, wyraźny kaligraficzny rysunek, zdecydowany kontur. Holendrzy ciepło, mocowanie się z materią, gruba materia malarska, ograniczona skala chromatyczna, niski horyzont ciężenia ziemi. Rembrandta należy oglądać przy świecach¹⁶⁹.

W zaproponowanym pod koniec życia innym podziale, „idącym przez stulecia”¹⁷⁰ odnalazł Herbert sposób, aby pojednać swoje dwie miłości. U tych Włochów, których podziwiał, cenił świat eposu rycerskiego i religijnego skupienia. U Holendrów, nieskorych do „tematu bohaterskiego”¹⁷¹, rozpoznawał heroizm odmienny od wojennego i świecką odmianę duchowości: dzielność pracowitego narodu żyjącego na skrawku lądu wyrwanego morzu¹⁷².

Z pozoru te dwa światy niewiele łączy. Oko poety widzi to, co wspólne – postrzeganie rzeczywistości w całej surowości, bez złudzeń, upiększeń formy¹⁷³ czy fałszu abstrakcji, w poczuciu wzdargy wobec prób zaprzeczania temu, co jest i co przeziiera zza obrazu. Takie widzenie świata pozwala nie tracić związku z „olbrzymimi obszarami zamaryłych kultur Europy i Azji”¹⁷⁴, których wielkością było wystrzeganie się „egzaltacji, naturalizmu i skłonności do dramatu”¹⁷⁵, tak charakterystycznych dla sztuki epok późniejszych.

Obraz według Herberta to przezroczyście, choć z kolorów zrobione „okno otwarte na rzeczywistość”¹⁷⁶. Obrazy – okna poznania otwierane dla nas przez mądrych artystów.

¹⁶⁹ AZH,teczka akc. 17 857, t. 1, cz. I, z. R / II.

¹⁷⁰ Z. Herbert, *Altichiero*, dz. cyt., s. 158.

¹⁷¹ Por. tenże, *Temat niebohaterski*, dz. cyt.

¹⁷² *Humanistyka to przygoda*, dz. cyt., s. 215: „malarstwo włoskie jest jak aria, kantata, chóry, pochwała świata, a malarstwo holenderskie to pochwała codzienności, skromność, rzetelność, intymność. Dwa zupełnie różne podejścia, które są przeciwieństwem w nas wszystkich...”

¹⁷³ Por. „Nigdy nie wygładzam i nie upiększam tego, co napiszę. Zostawiam pewną chropowatość i nieudolność, która jest moją cechą. Odrzuciłem wszelkie ozdobniki, wyszukaną rytmikę, inwersję składniową i eufoniczność wiersza na rzecz dość nagich zdań wyrażających próbę opisanego tego, co mnie otacza”. *Czym byłby świat...*, dz. cyt., s. 55.

¹⁷⁴ Z. Herbert, *Siena*, w: *Barbarzyńca w ogrodzie*, dz. cyt., s. 71.

¹⁷⁵ Tamże.

¹⁷⁶ *Spór o nową sztukę*, dz. cyt., s. 10.

Mateusz Antoniuk

Veraikon – falsyfikat. Zbigniewa Herberta wiersz o nieprawdziwym obrazie¹

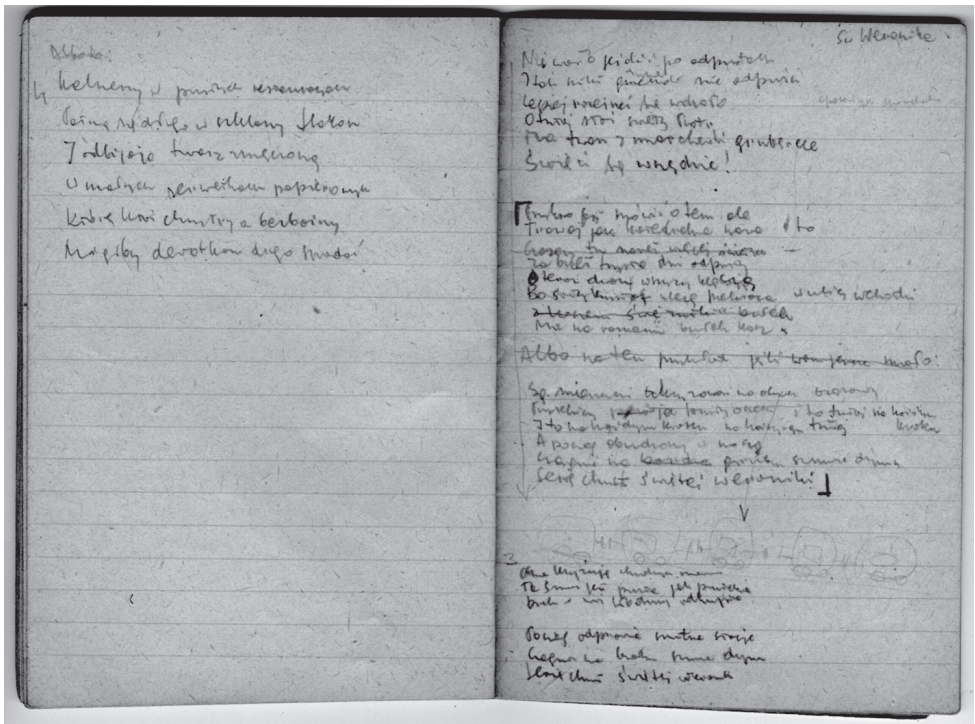
Problem grafologiczny, tekstologiczny i edytorski

We wczesnym, datowanym na rok 1949 notatniku Zbigniewa Herberta, na sąsiadujących stronach widnieje wyblakły już i miejscami trudno czytelny zapis ołówkowy. Ilustracja nr 1 przedstawia jego podobiznę².

Mam do tego zapisu stosunek szczególny, gdyż stał się on przedmiotem mej młodzieńczej pomyłki filologicznej. Pomyłki ewidentnej. Pracując nad rozprawą doktorską, poświęconą wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta, uznałem, iż obcuję ze szkicami dwu odrębnych wierszy: przygotowywanego po stronie lewej wiersza bez tytułu o incipicie „Kelnerzy w pustych restauracjach” oraz przygotowywanego po stronie prawej wiersza *Św. Weronika*, zaczynającego się od słów „Nie warto jeździć po odpustach”. Dostrzegałem oczywiście zasadnicze pokrewieństwo obu projektów, zarówno w sferze formy (ten sam dziewięciozłotkowy, hiperkataktyczny jamb), jak i tematu (najogólniej mówiąc: temat sfingowanego *sacrum*). Ale, myślałem, dziewięciozłotkowy jamb z nadmiarową sylabą w klauzuli to miara najbardziej rozpowszechniona we wczes-

¹ Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego”, nr rejestracyjny 11H 13 0167 82, miejsce realizacji: Wydział Polonistyki UJ, kierownik: dr Mateusz Antoniuk.

² Oryginał w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. AZH, akc. 17 955, t. 20). Za wyrażenie zgody na wykorzystanie wizerunku uprzejmie dziękuję Pani Katarzynie Herbertowej.



Il. 1. Skany z datowanego na rok 1949 notatnika Zbigniewa Herberta zawierające wiersz *Święta Weronika*

nej twórczości Zbigniewa Herberta, nieomalże wpisana w jej rytmiczny kod. A osmoza tematyczna między odrębnymi wierszami notowanymi w zbliżonym czasie na sąsiadujących kartach notatnika nie jest niczym zaskakującym. Przede wszystkim zaś opierałem swoją opinię na metatekstowym passusie poprzedzającym wierszowy zapis o „kelnerach w pustych restauracjach” – „Albo to:”. W myśl dokonanej przeze mnie deszyfracji uwaga ta miała oznaczać: Albo to po stronie prawej – wiersz pt. *Św. Weronika*, albo to po stronie lewej – wiersz o kelnerach. Autor (tak sądziłem) za pomocą tej inskrypcji stawia przed samym sobą wybór pomiędzy dwoma alternatywnymi wierszami o świętych wizerunkach.

Myliłem się. Pomyłka ta wydaje mi się dziś tak oczywista, że trudno mi już zrozumieć, iż mogłem ją popełnić (nawet biorąc pod uwagę tę okoliczność, że nie dysponowałem wówczas reprodukcją, brulion widziałem tylko raz, w archiwum, pisząc dysertację opierałem się na notatkach z kwerendy). Nie dostrzegłem chociażby stosunkowo przecież wyraźnej cyfry oznaczającej następstwo strof. Spójrzmy na reprodukcję: po stronie prawej na wysokości

ostatniej strofy widnieje cyfra „3”, całość zapisana na stronie lewej oznaczona jest natomiast cyfrą „4”. To czytelny znak, iż Herbert myślał o tym zapisie jako o continuum; domniemany wiersz o incipicie *Kelnerzy w pustych restauracjach* nie jest wierszem osobnym, lecz codą, domknięciem wiersza *Św. Weronika*. Interpretując notatnikowy zapis, wiedziałem już co nieco o *usus scribendi* Herberta, zdawałem sobie sprawę, iż poeta ten, szkicując wiersz w notatniku, często (choć inna sprawa, że nie zawsze) tak właśnie gospodarował jego przestrzenią: zostawiał czystą lewą kartę, pracę rozpoczynał na karcie prawej, a gdy ona już się zapełniła, kontynuował pisanie niejako regresywnie, na stronie lewej. Powinienem o tym pamiętać. Co zaś się tyczy zapisku „Albo to”, urastającego w mej hiperbolizującej wyobraźni do rozmiarów kluczowego argumentu, należałoby zauważyć, iż podobny metatekstowy passus widnieje też na stronie prawej („Albo na ten przykład, jeśli wam jeszcze mało”) i jest tam skreślony tak samo, jak zapis „Albo to” po stronie lewej. Sytuacja okazuje się zatem klarowna: Herbert przygotowywał jeden wiersz pod jednym, wspólnym tytułem *Św. Weronika*, elementem tekstu miały być początkowo paratekstowe wstawki zakłócające sylabotoniczny dukt liryku, w pewnym momencie odrzucone za pomocą skreślenia (prawda, że w przypadku passusu „Albo to:” skreślenia mniej stanowczego).

Błąd, jaki popełniłem, był błędem nieuwagi. Manuskryptologiczna egzaltacja doktoranta okazała się większa od skupienia filologa czy krytyka genetycznego. Mógłbym milcząco pominąć swój juvenilny lapsus, gdyby nie fakt, iż stał się on częścią oficjalnego dyskursu literaturoznawczego. Na podstawie pracy doktorskiej powstała książka, rozpowszechniająca mylną informację³. Szczęśliwie, błąd został skorygowany. W roku 2010 Ryszard Krynicki opublikował tom *Utwory rozproszone. Rekonesans*, gdzie *Św. Weronika* podana została do druku jako całość. W edytorskiej propozycji Krynickiego nieopublikowany za życia wiersz Zbigniewa Herberta z późnych lat czterdziestych brzmi tak oto:

Święta Weronika

Nie warto jeździć po odpustach
I tak nikt życia nie odpuści
Lepiej rozejrzeć się wokoło
O tutaj stoi święty Prot:
Ma twarz z marchewki grube ręce
Święci są wszędzie!

³ Zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 386-389.

Przykro jest mówić o tym ale
Tramwaj jest jak kościelna nawa
Za bilet trzysta dni odpustu.
O teraz dzwoni wszyscy klęczą
Bo święty Krzysztof ulicę przekracza
Ma na ramionach bułek kosz

Okna krzyżują chudych mieszczan
Ta śmierć jest pusta jak pustelnia
Brak w niej słodczy odkupienia

Pociąg odprawia smutne stacje
Ciągnie na białym sznurze dymu
Serię chust świętej Weroniki

Kelnerzy w pustych restauracjach
Patrzą się długo w szklany flakon
I odbijają twarz zmęczoną
W małych serwetkach papierowych
Które ktoś chętny a bezbożny
Mógłby dewotkom drogo sprzedać⁴

Dzięki Ryszardowi Krynickiemu tekst odzyskał swą integralność, ukazał się oczom czytelników jako całość. Sprawa *Świętej Weroniki* nie jest jednak zamknięta. Pewne szczegóły tej edytorskiej reprezentacji powinny jeszcze, jak sądzę, stać się przedmiotem dyskusji. Polemizowałbym przede wszystkim z odczytaniem drugiego wersu drugiej strofy. W autografie nie posiada on brzmienia: „Tramwaj jest jak kościelna nawa”, lecz „Tramwaj jak katedralna nawa”. Słowo „jak” podlega leciutkiemu skreśleniu, zaś po stronie prawej, w nieznaczonej odległości od zapisu głównego, widnieje alternacja: „to”. Właściwa postać wersu to zatem: „Tramwaj jak katedralna nawa” z tendencją do przejścia w „Tramwaj to katedralna nawa”. Na pewno jednak nie – „jest jak kościelna nawa”. W tym jednym punkcie oponowałbym wobec edytorskiego rozstrzygnięcia stanowczo, w dwu innych przypadkach chciałbym wystąpić nie tyle już z polemiką, co z wymagającą rozpatrzenia wątpliwością. Czy w przedostatnim wersie *Świętej Weroniki* na pewno mowa jest o kimś „chętnym a bezbożnym”, czy nie należałoby się tu raczej opowiedzieć za lekcją: „chytry a bezbożny”? Budzący konfuzję wyraz zapisany został w sposób wysoce nieczytelny. Ale dotyczyłaby tu kwestii nie tylko grafologicznej, lecz także semantycznej. Bezbożnik

⁴ Z. Herbert, *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wyb. i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010, s. 12.

oszukujący „dewotki”, sprzedający im za wygórowaną cenę sfalszowaną relikwię (czy jej rzekomą kopię, wizerunek) – do takiej osoby epitet „chytry” pasuje bardziej niż „chętny”. Wpatrywałem się wiele razy w ten pospiesznie zapisany epitet, nie potrafię rozstrzygnąć definitywnie, które odczytanie jest lepiej umotywowane „wizualnie”, jedynie raczej semantyczne sprawiają, iż skłaniałbym się ku lekcji: „chytry”. Jeszcze mniej oczywisty jest dla mnie *ca-sus* czwartego wersu strofy pierwszej, gdzie wciąż zastanawia mnie tożsamość świętego: czy na pewno jest to Prot (jak odczytuje Ryszard Krynicki), czy jednak Piotr. Innymi słowy, trudność sprawia tutaj określenie znaku kończącego linię w autografie: „:” czy „r”? Różnica niewielka pod względem graficznym, znaczna pod względem interpretacyjnym.

Gdyby *Święta Weronika* ukazała się drukiem w postaci uwzględniającej mój pierwszy postulat oraz rozstrzygającej dwie wątpliwości w sposób inny niż uczynił to pierwszy edytor, tekst wyglądałby odrobinę inaczej:

Święta Weronika

Nie warto jeździć po odpustach
I tak nikt życia nie odpuści
Lepiej rozejrzeć się wokoło
O tutaj stoi święty Piotr
Ma twarz z marchewki grube ręce
Święci są wszędzie!

Przykro jest mówić o tym ale
Tramwaj jak katedralna nawa
Za bilet trzysta dni odpustu.
O teraz dzwoni wszyscy klęczą
Bo święty Krzysztof ulicę przekracza
Ma na ramionach bułek kosz

Okna krzyżują chudych mieszczan
Ta śmierć jest pusta jak pustelnia
Brak w niej słodczych odkupienia

Pociąg odprawia smutne stacje
Ciągnie na białym sznurze dymu
Serię chust świętej Weroniki

Kelnerzy w pustych restauracjach
Patrzą się długo w szklany flakon
I odbijają twarz zmęczoną

W małych serwetkach papierowych
Które ktoś chytry a bezbożny
Mógłby dewotkom drogo sprzedać

Tak mogłaby wyglądać alternatywna (w niewielkim zakresie) edycja wiersza. Być może jednak nie jest to jedyne edytorskie rozwiązanie, jakie warto rozważyć wobec Herbertowskiej *Świętej Weroniki*?

Tym, co mnie niepokoi, jest tekstologiczny status wiersza, jak stwierdza wyraźnie sam Ryszard Krynicki, „poniechanego”. I to, dodajmy, poniechanego w stadium brulionowym. Ów zasadniczy fakt „poniechania” ma bowiem swoje konsekwencje: na scenie brulionu wciąż rywalizują pomiędzy sobą słowa i pomysły. Wspomniałem już o tym, że drugi wers drugiej strofy w autografie zapisany został następująco:

Tramwaj jak katedralna nawa to

Na podobnej zasadzie piąty wers tejże strofy ma postać:

Bo Święty Krzysztof ulicę przekracza w ulicę wchodzi

Edytorstwo to sztuka podejmowania decyzji i, w myśl tej dewizy, edytor może oczywiście rozstrzygać, która redakcja tekstu zostanie uznana za „kanoniczną”. Może zatem uznać, iż „w tekście głównym” *Świętej Weroniki* pojawią się wersy „Tramwaj jak katedralna nawa” oraz „Bo Święty Krzysztof ulicę przekracza” (oparte na odczytaniu ignorującym marginesowe alternacje), natomiast wersy „Tramwaj to katedralna nawa” oraz „Bo święty Krzysztof w ulicę wchodzi” (odczytane z poszanowaniem marginesowych alternacji) znajdą swą reprezentację w aparacie krytycznym. Może też oczywiście postąpić dokładnie odwrotnie, uprzywilejowując marginalną alternację (na przykład kierując się zasadą „ostatniej intencji autora”). W obu wszakże przypadkach tekst – przez samego autora jeszcze nie rozstrzygnięty – staje się efektem tekstologicznego rozstrzygnięcia.

A może – rozważmy i tę opcję – warto zafundować *Świętej Weronice* taką edytorską reprezentację, która właśnie ów szczególny status „nierozstrzygnięcia” wysunie na plan pierwszy? Wyobraźmy sobie edycję inspirowaną teorią i doświadczeniem francuskiej krytyki genetycznej⁵. Za pomocą barwnej repro-

⁵ Zob. omówienia edytorskich praktyk krytyków genetycznych w następujących pracach: D. van Hulle, *Textual Awareness. A Genetic Studies of Late Manuscripts by Joyce, Proust and Mann*, Ann Arbor 2007, s. 29-36; W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010, s. 74-77. Ostatnio ukazała się na polskim gruncie książka będąca całościowym, autorskim omówieniem krytyki genetycznej, w tym

dukcji o wysokiej jakości można by wówczas odwzorować topografię kartki. Możliwie wierna transkrypcja (czy, jak kto woli, transliteracja) dyplomatyczna (bo chyba jednak dyplomatyczna w tym przypadku) uczyniłaby zapis bardziej czytelnym. Czytelnik mógłby także zobaczyć (wzmiankowany w edytorskim komentarzu Krynickiego) rysunek poety. Przede wszystkim zaś obcować (nie-mal) bezpośrednio z dynamiką i nierozstrzygalnością autorskiego brulionu, w którym wciąż trwa agon pomysłów i konceptów. Co oczywiste, projekt, który tu zarysowuję, nie zmierzałby wcale do wyeliminowania edytorskiej wersji pierwodrukowej, spełniającej swoje zadania, stanowiącej niezbywalną już część historii tekstu. Nie o zastąpienie tu chodzi, ale uzupełnienie poprzez inny typ, inny model edycji.

Wszystko, o czym tu piszę, służyć ma za argument, iż *Święta Weronika* Zbigniewa Herberta jest istotnie, jak to określiłem w tytule pierwszej części niniejszego artykułu, problemem grafologicznym, tekstologicznym i edytorskim. Ale przecież – to jeszcze nie cała problematyczność tego brulionowego wiersza...

Problem interpretacyjny

O czym mówi szkicowany, nie-dopisany wiersz Zbigniewa Herberta? Byłbym skłonny powiedzieć następująco: ten wiersz opisuje świat współczesny za pomocą znaków należących do chrześcijańskiego, religijnego kodu. Opis jednak prowadzi – jak rozumiem – nie tyle do sakralizacji codzienności, ile raczej do profanacji dyskursu. Imaginarium religijne, użyte do opisania rzeczywistości, przeistacza się w jarmarczno-groteskowe panoptikum. Przedstawieniem św. Piotra (albo Prota) jest pokraczna figura o marchewkowej twarzy i grubych rękach – może człowiek o czerwonym nosie, może śniegowy bałwan. Dzwonek na podniesienie, zapowiadający najbardziej czcigodny moment mszy świętej – ukazanie chleba, przemienionego, mocą transsubstancjacji, w Ciało Pańskie – okazuje się dzwonkiem tramwaju, ostrzegającym niefortunnego przechodnia, który wtargnął na tory. Ukłęknięcie wiernych w akcie adoracji to, najprawdopodobniej, upadek pasażerów, wywołany gwałtownym hamowaniem pojazdu szynowego. Rolę św. Krzysztofa (wedle apokryfu – Chrystusowego tragarza) bierze na siebie właśnie ów człowiek przekraczający jezdnię w niedozwolonym miejscu. Ukrzyżowanie wreszcie pojawia się jako metafora, opisująca wy-

również edytorstwa genetycznego; zob. P.M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 113-132.

gład „chudych mieszczan”, stojących w oknie. Jakby dla zapobieżenia wątpliwościom pojawia się przy tym uwaga: ta metaforyczna śmierć nie ma w sobie żadnej odkupieńczej wartości.

Brulionowy zapis Herberta z roku 1949 odnosi się także do motywu veraikonu, prawdziwego obrazu podarowanego Weronice, będącego odciskiem – śladem umęczonej twarzy Zbawiciela niosącego krzyż na Golgotę⁶. Ten kierunek odniesienia sygnalizuje już sam tytuł szkicowanego utworu. Następnie pasyjny veraikon pojawia się we fragmencie:

Pociąg odprawia smutne stacje
Ciągnie na białym sznurze dymu
Serię chust świętej Weroniki.

Veraikon, obraz prawdziwy, cechowała trwałość. Święte Oblicze, raz odcisnięte w materii rzeczy ziemskich, trwało poprzez stulecia, było świadectwem dla następujących po sobie pokoleń. Dym zaś jest tradycyjnym, starym emblematem nietrwałości. Dymowy veraikon jest, być może, „obrazem nieludzką ręką uczynionym” (układa go komin lokomotywy parowej, pęd powietrza), ale raczej nie obrazem trwałym. Jeśli odciskiem, śladem, to – w przeciwieństwie do „prawdziwego prawdziwego obrazu” – śladem nader słabym, powierzchownym, efemerycznym, znikliwym.

Deprecjonująca gra z motywem veraikonu kontynuowana jest w finale wiersza:

Kelnerzy w pustych restauracjach
Patrzą się długo w szklany flakon
I odbijają twarz zmęczoną
W małych serwetkach papierowych
Które ktoś chytry a bezbożny
Mógłby dewotkom drogo sprzedać.

Tym razem w centrum uwagi (i w centrum zakwestionowania) znajduje się nie tyle trwałość prawdziwego obrazu, co właściwość bardziej jeszcze fundamentalna – jego prawdziwość właśnie. Mniemany veraikon okazuje się falsyfikatem, *acheiropoietos* – fabrykatem, wizerunek święty – oszustwem. Odcisk-

⁶ Literatura poświęcona tematowi „chusty św. Weroniki” jest obszerna, zob. m.in. E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998; D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 210-212, 215; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 252-258.

-śląd jest wprawdzie rzeczywistym odciskiem-ślądem, tyle że wiedzie on nie do twarzy Zbawiciela, lecz twarzy kelnera, uobecnia nie cierpienie odkupujące świat, lecz zmęczenie zwykłych ludzi po skończonej dniuówce.

Powtarzam raz jeszcze: sensem tego wiersza, sensem najbardziej podstawowym, wydaje się być ewokowanie świata, w którym chrześcijańskie znaki i symbole (i to najświętsze: eucharystyczne, pasyjne), pojawiające się w postaci zdegradowanej, wykoślawionej, wiodą egzystencję jałową, nonsensowną. Mógłbym to określić następująco: wiersz Herberta nie opowiada o tym, jak sakralne imaginarium pozwala uwznioślić świat codziennego ludzkiego doświadczenia. Wiersz ten mówi raczej o świecie, w którym sakralne imaginarium zostało zbanalizowane⁷.

Tak właśnie, w znacznym skrócie, mógłbym scharakteryzować temat tego wiersza. Ale ta charakterystyka wyznacza dopiero punkt wyjścia dla dalszego myślenia o, i wokół, tekstu, dla dalszych pytań, na które trudniej będzie znaleźć odpowiedź. Dopiero tutaj otwiera się pole domysłów, hipotez. Co zrobimy z Herbertowskim wierszem o fałszywym prawdziwym obrazie, pisany (i, ostatecznie, nienapisany) w roku 1949? Jakim zagospodarujemy go dyskursem, na jakiej mapie ulokujemy, jaką przyznamy mu rangę (artystyczną, myślową)?

W dalszej części szkicu poddaję pod rozważę dwie możliwości interpretacyjnego komentarza – pierwsza glosa skupiać się będzie na hipotetycznym kontekście socjologicznym, w jakim wiersz mógł być pisany, druga określa, by tak rzec, filozoficzną, światopoglądową stawkę, o którą wiersz mógłby „grać”.

A. Domysł historycznoliteracki

3 lipca 1949 roku w Lublinie miało miejsce wydarzenie, które zyskało w krótkim czasie znaczny, ponadregionalny rezonans społeczny. Pośród wiernych nawiedzających lubelską katedrę rozeszła się wieść, iż obraz przedstawiający Matkę Bożą zapłakał. Domniemany cud rozbudził religijny entuzjazm części wyznawców, wywołał też, jak można przypuszczać, zwykłą ciekawość, stał się silnym faktem socjologicznym, przyciągającym do katedry tłumy ludzi. W ciągu kolejnych dni ruch pielgrzymkowy nie tracił na intensywności, kaplicę z maryjnym obrazem nawiedzali już nie tylko mieszkańcy Lublina – rozpoczęły się przyjazdy mieszkańców podlubelskich wsi. Sytuacja ta z jednej

⁷ Nieco inaczej, mniej jednoznacznie, czyta ten wiersz Anna Wesołowska w artykule „proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem”. Religijne rozterki w poezji Zbigniewa Herberta, „Konteksty Kultury” 2015/12, z. 4, s. 438-440.

strony przykuła uwagę Kurii Metropolitalnej (która w oficjalnym wystąpieniu nie potwierdziła nadprzyrodzonego charakteru zjawiska), z drugiej zaś – uwagę komunistycznej władzy, która w lubelskim wydarzeniu dostrzegła okazję do przeprowadzenia ogólnopolskiej kampanii antykatolickiej i antykościelnej. Akcja miała charakter planowy, wytyczne określone były – jak dowodzą badania historyczne – na najwyższym szczeblu Komitetu Centralnego, interesowały się nią najważniejsze osoby w państwie⁸. Egzekutorami akcji stały się dyspozycyjne pisma – z „Trybuną Ludu” na czele. Krótka, lecz bardzo intensywna kampania prasowa przetoczyła się w lipcu roku 1949, wywołując prawdziwy wysyp artykułów jednoznacznie „demaskujących” cud lubelski jako polityczną, cyniczną machinację reakcyjnej części kleru, w tym samej kurii biskupiej.

Prasowa kampania zorganizowana została, jak już powiedziano, w lipcu 1949 roku. *Święta Weronika* powstawała – jak można sądzić na podstawie archiwalnych przesłanek – w pierwszej połowie września 1949 roku. Trudno nie zastanowić się nad tą chronologiczną koincydencją. Lipiec: prasa pisze o oszustach fabrykujących cuda (ale też sprzedających dewocjonaalia, w tym obrazki, ludziom ciemnym i głupim); wrzesień: powstaje wiersz o „dewotkach”, padających ofiarą „chytrych a bezbożnych” sprzedawców pseudo-relikwii. Herbert pisał wiersz o fałszywym „obrazie cudownym” wkrótce po zakończeniu propagandowej kampanii, której tematem był sfałszowany cud obrazu; lipcowo-wrześniowa jukstapozycja jest faktem bezspornym. Ale czy cokolwiek z niej wynika?

Być może pomysł na wiersz o sfałszowanym *sacrum* istotnie zrodził się pod wpływem medialnego rozgłosu, jaki nadany został sprawie lubelskiej. Herbert na pewno nie chciał napisać wiersza wpisującego się w anty-kościelną politykę władzy. To oczywiste. Do Kościoła, religii, kultu i wiary miewał wówczas (a i potem) stosunek skomplikowany, niejednoznaczny, do komunistycznego rządu wszelako – jednoznaczny z całą pewnością. Nie może tu więc być mowy o jakiegokolwiek próbie wpisania się w polityczne działania władzy. Aliści sam temat sfałszowanego obrazu-relikwii mógł przywędrować do Herbertowskiej wyobraźni z zewnątrz; Herbert, jak każdy twórca, nie pisał w próżni, pozostawał zawieszony w sieci społecznych relacji, w sieci dyskursów i języków. Czy zatem karta z notatnika poety datowanego na rok 1949

⁸ Wydarzenia lubelskie z lipca 1949 roku posiadają dość rozległą bibliografię historyczną. Zob. G. Sołtysiak, *Cud w Lublinie*, „Karta” 1992, nr 9; *Represje wobec uczestników wydarzeń w Katedrze Lubelskiej w 1949 roku*, oprac. J. Ziółek i A. Przytuła, Lublin 1999; Z. Mańkowski, „Lubelski cud”, lipiec 1949 – represje, [w:] *Aparat ucisku na Lubelszczyźnie w latach 1944-1956 wobec duchowieństwa katolickiego*, red. Z. Zieliński, Lublin 2000; M. Mazur, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2005, vol. LX, s. 335-351.

jest w pewien (niebezpośredni, niewidoczny) sposób „połączona” ze stronicami ówczesnych gazet?

B. Propozycja „do-czytania” wiersza

O czym mówi – inspirowany lub nieinspirowany historią lubelską – wiersz *Święta Weronika*, kiedy mówi o sfalszowanym veraikonie? Propozycja, jaką chciałbym poddać pod rozważenie, ujmuje ów „liryk *in statu nascendi*” jako wiersz ikonoklastyczny – w szerokim, metaforycznym znaczeniu tego pojęcia, nadanym mu przez Jeana Baudrillarda.

„Nie będziesz umieszczał w świątyniach żadnych wizerunków, bo boskość ożywiająca naturę nie może być przedstawiona”. Właśnie, że może. Tylko co się z nią dzieje, kiedy objawia się w ikonach, kiedy mnożą się jej wizerunki? Czy nadal pozostaje najwyższą instancją, która po prostu wciela się w obrazy na użytek widzialnej teologii? Czy może też wyparowuje w symulakrach, bo jedynie one uwidaczniają jej przepych i jej fascynującą siłę – i tak oto widzialna maszyneria ikon zastępuje jasną i zrozumiałą ideę Boga? A tego obawiali się ikonoklaści, których tysiącletnią walkę dziś prowadzimy my. Przeczuwali bowiem wszechmoc symulaków, ich umiejętność wymazywania Boga z ludzkiej świadomości, oraz ową destrukcyjną, unicestwiająca prawdę, jaka stąd płynie: że w gruncie rzeczy nigdy żadnego Boga nie było, istniało tylko simulacrum, sam Bóg zaś zawsze był tylko własnym wizerunkiem – i stąd brał się ich zapał w niszczeniu obrazów. Gdyby byli w stanie uwierzyć, że obrazy zaciemniają jedynie bądź maskują platońską ideę Boga, nie byłoby powodu do ich niszczenia. Można żyć z ideą zafałszowanej prawdy. Ale o metafizyczną rozpacz przyprawiała ich myśl, że obrazy nie ukrywają niczego i że w sumie nie są obrazami, których status określa model oryginalny, ale jedynie doskonałymi symulakrami, ustawicznie promieniującymi swoim własnym urokiem⁹.

Eseistyczna glosa francuskiego filozofa nie mówi chyba prawdy o rzeczywistym stanie umysłu bizantyjskiego przeciwnika kultu obrazów, nie jest jego nauką, historyczno-ideową rekonstrukcją. Tej należałoby raczej szukać w obszernej bibliotece opracowań naukowych, poświęconych wielkiej, teologiczno-filozoficznej (ale i politycznej) kontrowersji dotyczącej prawomocności przedstawień Boga, a rozgrywającej się w VIII wieku¹⁰. Cytowany passus opisuje – z pomocą „metafory ikonoklazmu” – stan umysłu nowoczesnego. Ikonoklasta jest dla Baudrillarda figurą kogoś, kto niszczy wizerunki święte (niekoniecznie w sensie dosłownym, fizycznym, także poprzez ironię czy

⁹ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 179.

¹⁰ Zob. H. Belting, *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 133-188.

likwidacyjny dyskurs). Niszczy je po to, by stanąć twarzą w twarz z okrutną prawdą o nieprawdziwości prawdziwego obrazu, to znaczy z pustką, z nie-Bogiem, z brakiem Boga. Czy takim właśnie ikonoklastą był – pisząc ten jeden, konkretny wiersz, zatytułowany *Święta Weronika* – Zbigniew Herbert?¹¹

Jeśli zdecydujemy się tak odczytywać brulionowy liryk z roku 1949, dostrzeżemy w nim zapis pesymistycznego doświadczenia metafizycznej deziluzji: poza jarmarcznie tandetną maszynerią Wszystkich Świętych, poza sfabrykowaną realnością pozornych relikwii nie kryje się żadna Obecność, Świętość, Moc ani Prawda. Ikonoklazm (tak przeczytanego) wiersza nie polegałby jedynie na dyskursywnym unieważnieniu fałszywych idoli, przesłaniających prawdę, ale na zniszczeniu obrazów osłaniających – brak prawdy. Żyjemy w złudzie, żyjemy w iluzji: to, co bierzemy za prawdę z wysoka, nie jest nią. Veraikon to falsyfikat, prawdziwy obraz jest nieprawdziwy, gdyż, być może, prawdy nie ma?

Tak zinterpretowany, wiersz Zbigniewa Herberta z roku 1949 brzmi jak antycypacja innego tekstu tego samego poety – napisanego cztery lata później, w roku 1953 i opublikowanego w tomie *Hermes, pies i gwiazda* z roku 1957:

W szafie

Zawsze podejrzewałem, że to miasto jest falsyfikatem. Ale dopiero w zamglone południe wczesnej wiosny, kiedy powietrze pachnie krochmalem, odkryłem, na czym polega oszustwo. Mieszkamy we wnętrzu szafy, na samym dnie zapomnienia, wśród połamanych lasek i zatrzaśniętych pudełek. Sześć brązowych ścian, nogawki chmur nad głową i to, co do niedawna uważaliśmy za katedrę – a jest smukłą butelką zwietrzałych perfum.

O, biedne noce, kiedy modlimy się do przelatującej komety mola¹².

Między ikonoklastyczną (w Baudrilardowskim sensie) pasją wiersza o nieprawdziwym prawdziwym obrazie nie-nieludzka ręką uczynionym a tym, późniejszym nieco, utworem o świecie-szafie, między sfalszowanym veraikonem a miastem-falsyfikatem, między katedrą-tramwajem a katedrą-butelką zwietrzałych perfum, między rokiem 1949 a rokiem 1953 wreszcie, przebiega linia, ścieżka. Jeśli nawet nie „w rzeczywistości”, to w każdym razie na mojej mapie twórczości Zbigniewa Herberta, tej mapie, którą wykreśliłem w akcie wielokrotnej lektury.

¹¹ Na marginesie warto odnotować: Herbert interesował się historycznym, bizantyjskim sporem ikonoklastów i ikonolatrów. Notatki na ten temat znajdują się pośród roboczych zapisków do eseju *Il Duomo* (z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*), sygn. AZH, akc. 17 853, t. 3.

¹² Z. Herbert, *W szafie*, w: tenże, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 162.

„An-archiczność śladu”?

W tych ruchach ręki jest wydatek energii (fizycznej i intelektualnej), który nie odpowiada [...] żadnemu „autor miał na myśli”¹³.

Tak o doświadczeniu spoglądania na brulion utworu literackiego pisze Al-mouth Gresilon, jedna z czołowych przedstawicielek oryginalnej, francuskiej krytyki genetycznej, najbardziej zaawansowanej (metodologicznie, terminologicznie, instytucjonalnie) szkoły badawczej, skupionej na śladowo uobecnionym procesie wytwarzania tekstu. Ten również passus przywołany został – nie bez polemicznej intencji – przez Wojciecha Kruszewskiego w inspirującej książce o brulionach Różewicza i Kamińskiej. Retoryka wynotowanego passusu jest (także i moim zdaniem) hiperboliczna, znamionuje ją pewna przesada w eksponowaniu – powiedzmy za Rolandem Barthesem – „nieprzechodności pisma”. Ale w świetle tych słów można, jak sądzę, zobaczyć enigmatyczność Herbertowskiej *Weroniki*. Spójrzmy raz jeszcze na reprodukcję brulionu. Tym ruchom ręki – mógłbym powtórzyć za francuską badaczką – odpowiadało zapewne jakieś „autor miał na myśli”, ale czy odpowiada nadal? Czy odpowiada na zasadzie czytelnej sygnifikacji?

Niewykluczone, iż Herbert w jakimś momencie pracy nad *Świątą Weroniką* skłaniał się już do rozstrzygnięcia: czy „święty Krzysztof ulicę przekracza” czy „święty Krzysztof w ulicę wchodzi”. Ale ta ewentualna autorska preferencja pozostaje już niedostępna, zapis widniejący na karcie brulionu w żaden sposób nie może już do niej odsyłać.

Niewykluczone, iż Herbert inspirował się (choćby na zasadzie zasłyszanego tematu, poddanej anegdoty) historią o cudzie obrazu i ludzkich reakcjach na jego domniemane urzeczywistnienie. Ale ten ewentualny kontekst w żaden sposób nie prześwituje poprzez brulionowy zapis.

Niewykluczone, iż Herbert traktował swój pisany wiersz jako wypowiedź serio, mówiącą o desakralizacji świata (czy współczesnego wyobrażenia świata), o nieprzyległości religijnego imaginarium do prymitywnej rzeczywistości, a nawet – o metafizycznej pustce, którą (coraz bardziej nieporadnie) skrywają pozorne, sfingowane znaki. Niewykluczone, iż *Świąta Weronika* pisana była jako wiersz dramatyczny (w sensie: poważny, fundamentalny). Ale ta ewentualna powaga i fundamentalność nie jest przecież ostatecznie potwierdzona w brulionowym zapisie. A jeśli „tym ruchom ręki” (których materialny skutek widzimy w notatniku) odpowiadała (na zasadzie przyczynowej, źródłowej) intencja

¹³ Cyt. za: W. Kruszewski, dz. cyt., s. 67.

żartu, poetyckiej wprawki, scherza? Jaki zamiar wiązał autor ze swoim tekstem, jakiego spodziewał się pożytku, po co poświęcał mu swój czas i energię, usiłując doprowadzić go do czystopisowej postaci? Czym miał być ten wiersz dla autora? Anty-metafizycznym manifestem (jak to wyżej sugerowałem)? Być może. Czy raczej: lamentem nad miałością zdesakralizowanego świata, który utracił prawdziwą zdolność odczuwania transcendencji? Albo: satyrą obyczajową na naiwność, dewocję, infantylizm masowej pobożności? Lub po prostu: ludycznym intermedium, przerywnikiem w poważniejszej twórczości? Jeszcze raz: brulionowy zapis nie daje (jak sądzę) rękojmi dla dokonania ostatecznego rozstrzygnięcia, nie odsyła – na zasadzie czytelnej korespondencji – do „pierwszej intencji”.

Metafora śladu – jak bodaj żadna inna „metafora brulionu” (rozumiem przez to: mówiąca o kondycji brulionu, o pisaniu brulionowym, o studiowaniu brulionu) – problematyzuje kwestię obecności, trwałości i poznawalności wszystkiego, co tkwi u źródeł pisania, co wprawia pisanie w ruch. A więc: autorskiej intencji, biograficznego doświadczenia, zewnętrznego kontekstu etc. Wynika to, najkrócej mówiąc, z nieoczywistego statusu samego pojęcia „śladu”, rozpiętego we współczesnej humanistyce między „metafizyką obecności” i jej zaprzeczeniem, bodaj najradykalniej wypowiedzianym w dekonstrukcji Jacques’a Derridy¹⁴. Jeśli zgodzimy się patrzeć na (reprodukowaną) kartkę z notatnika Herberta jako na „ślad” właśnie, staniemy przed pytaniem o siłę (nie)uobecnienia.

Wczesny Herbertowski wiersz o obrazie-śladzie (wszak tym właśnie są owe „małe serwetki papierowe”) to ślad pracy poetyckiej, ślad skupienia nad kartką papieru, ślad twórczego zamysłu. Ale w tym szczątkowym świadectwie znika intencja i inspiracja. Miejscami zanikający, miejscami nieczytelny w swej słabej materialności ślad pisma objawia właściwość, którą za Emmanuelem Levinasem określić wolno mianem an-archiczności śladu. „An-archiczność śladu – powiada Andrzej Zawadzki, znawca „śladowości” – oznacza gubienie się, nieobecność wszelkiego początku (arche), źródła, które mogłoby się uobecnić i które miałyby być wcześniejsze niż jego ślad”¹⁵. Przenosząc tę uwagę na płaszczyznę manuskryptologii, wolno powiedzieć: ślad-autograf jest an-archiczny, gdyż nie daje pełnego świadectwa o swoim początku, o pierwszej, założycielskiej zasadzie, przeciwnie, wyzwala się od niej, gubi domniemaną referencjalność. Myśl autora pozostawia ślad – w którym znika. Autograf nie jest veraikonem tworzącego umysłu.

¹⁴ Por. omówienie ambiwalencji, jaką nacechowana jest kategoria śladu, w książce Andrzeja Zawadzkiego *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 7-9.

¹⁵ A. Zawadzki, dz. cyt., s. 66-67.

W obronie obrazu. Ryszard Przybylski jako hermeneuta malarstwa religijnego

W przedmowie do eseju *Homilie na ewangelię dzieciństwa* Ryszard Przybylski nazywa swój esej „szkicami z teologii biblijnej malarzy i poetów”¹. To określenie można z powodzeniem rozciągnąć na całą religijną twórczość tego autora, do której należą – oprócz wymienionej już pracy – przede wszystkim eseje *Pustelnicy i demony* oraz *Ogrom zła i odrobina dobra*. Uprawiana przez Przybylskiego hermeneutyka tekstów biblijnych zazwyczaj przybiera kształt polifonicznej opowieści snutej z odwołaniem do rozmaitych tekstów kultury: literatury patrystycznej, apokryfów, rozpraw teologicznych i filozoficznych, a przede wszystkim – malarstwa i poezji. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że o ile interpretacje tekstów poetyckich pojawiają się właściwie we wszystkich pracach Przybylskiego, o tyle komentarze do dzieł malarskich w znakomitej większości towarzyszą właśnie religijnym wątkom twórczości tego autora. Malarstwo sakralne jest ponadto najczęściej komentowanym przez Przybylskiego gatunkiem tej gałęzi sztuki – eseista bardzo rzadko poświęca uwagę obrazom, które nie dotyczą tematyki religijnej. Trzeba zwrócić na to uwagę. Możemy zatem wnioskować, że w myśli Przybylskiego obraz i religia łączą się w istotny sposób.

W niniejszym artykule spróbuję zastanowić się nad możliwym znaczeniem relacji, która w eseistyce Przybylskiego zawiązuje się pomiędzy religią i obrazem. W tym celu przywołam i omówię te wątki twórczości autora *Ogrodów romantyków*, których obecność

¹ R. Przybylski, *Homilie na ewangelię dzieciństwa*, Warszawa 2007, s. 5.

uważam za szczególnie silną i znaczącą w kontekście interesującego mnie tematu. Będą nimi rozważania pisarza poświęcone, po pierwsze, sztuce figuratywnej i abstrakcyjnej (w tym także filozoficznym i antropologicznym założeniom różnych typów reprezentacji) oraz, po drugie, sztuce i myśli Jerzego Nowosielskiego. Na podstawie analizy wymienionych wątków postaram się zrekonstruować autorskie przekonania dotyczące funkcji i znaczenia sztuki religijnej, które to następnie spróbuję pokazać w świetle wschodniochrześcijańskiej teologii obrazu. Na koniec postawię pytanie o to, co jest istotą obserwowanej w twórczości Przybylskiego afirmacji obrazu i czemu służy wpisana w eseistykę tego autora obrona przedstawień.

Przybylski i obrazy: uwagi wstępne

Repertuar pojawiających się w eseistyce Przybylskiego nawiązań do malarstwa daje się dosyć łatwo scharakteryzować. Autor koncentruje się wyłącznie na malarstwie europejskim, przede wszystkim renesansowym i barokowym. Nawiązania do sztuki współczesnej pojawiają się u Przybylskiego bardzo rzadko. Osobne i, co postaram się wykazać, szczególnie znaczące miejsce w twórczości autora *Ogrodów romantyków* zajmują rozważania poświęcone ikonografii chrześcijańskiego Wschodu, której kontynuację odnajduje eseista przede wszystkim w sztuce Jerzego Nowosielskiego – malarza i prawosławnego myśliciela, którego łączyła z Przybylskim wieloletnia przyjaźń.

Eseistyczne ekfrazy Przybylskiego są zazwyczaj szczegółowe – autor drobiazgowo opisuje wygląd postaci znajdujących się na obrazach, otaczających je przedmiotów, budynków czy elementów świata przyrody. Liczne komentarze poświęca też symbolice i kulturowemu znaczeniu różnych elementów dzieła malarskiego, na przykład wykorzystywanych przez artystę kolorów, przedstawionego na obrazie pejzażu (bywa nim ogród, górski krajobraz, pustynia), architektury, porządku ustawienia postaci czy noszonych przez nie strojów. Eseista zwraca również uwagę na związki sztuki danego okresu z panującą wówczas aurą intelektualną oraz dominującym w tym samym czasie typem duchowości i kształtem myśli religijnej. Opowiadając o malarskich przedstawieniach scen biblijnych, Przybylski posiłkuje się nie tylko rozpoznaniem historyków sztuki, lecz przede wszystkim lekturą Pisma Świętego, tekstów apokryficznych i rozpraw teologów. O kształcie okołomalarskich rozważań Przybylskiego w znacznym stopniu decyduje bowiem autorski postulat, aby sztukę sakralną omawiać właśnie jako sakralną, to znaczy z pamięcią o tym, że powinna ona stanowić integralny element kultu religijnego. Co się z tym wiąże,

komentowanie sztuki sakralnej wymaga, zdaniem eseisty, przede wszystkim refleksji o charakterze teologicznym – nie można bowiem uchwycić jej znaczenia, poddając ją oglądowi jedynie w planie estetycznym czy naukowym. Z powyższym rozpoznaniem wiąże się fakt, że Przybylski wydaje się cenić przede wszystkim takie przedstawienia malarskie, w których dostrzega dzieła Herbertowskich „dawnych mistrzów” – obrazy całkowicie zwrócone w stronę *sacrum*, służące nie ekspresji osobowości malarza i prezentowaniu jego subiektywnej artystycznej wizji, lecz oddawaniu chwały Bogu, wyrażaniu religijnych intuicji, a niekiedy wręcz zapisowi doświadczenia o charakterze mistycznym. Lektura tekstów Przybylskiego potwierdza tę intuicję. Przykładem niech będzie tutaj fragment eseju *Ogrom zła i odrobina dobra* poświęcony malarskim przedstawieniom wieczerzy w Emaus. Szkic, którym mowa (*Mgnienie wiekuistej światłości*²), rozpoczyna się przypomnieniem odpowiedniego fragmentu Ewangelii według św. Łukasza oraz krótkim komentarzem do przywołanej historii. Następnie autor omawia sześć obrazów przedstawiających interesujące go wydarzenie: *Pielgrzymów w Emaus* Louisa Le Nain, *Wieczerzę w Emaus* Paola Veronese, malowidło Caravaggia o takim samym tytule oraz trzy dzieła Rembrandta (a właściwie dwie prace samego Rembrandta i akwafortę Arnolda Houbrackena wykonaną na podstawie rysunku malarza z Lejdy) zatytułowane *Chrystus w Emaus*. Interpretację obrazów Przybylski poprzedza następującym stwierdzeniem:

Wieczerza w Emaus, skądinąd wydarzenie o zasięgu pozaziemskim, sama w sobie miała jednak charakter intymny i zaciszny. Dwóm uczniom zależało bowiem na kontynuowaniu rozmowy rozpoczętej w drodze. Ale z tej skromnej biesiady wielu malarzy czyniło niekiedy beztroskie widowisko. Niby nic grzesznego, ale jednak wstyd³.

Ten krótki, utrzymany w żartobliwym tonie, komentarz pozwala wysnuć wniosek, że od malarskich przedstawień objawienia w Emaus Przybylski będzie oczekiwał przede wszystkim zakorzenienia w ewangelicznym przekazie oraz estetycznej powściągliwości.

Zarówno w przypadku obrazu Le Naina, jak i płótna autorstwa Veronese Przybylski poprzestaje na pobieżnym opisie uwiecznionej przez malarza sceny. Wydaje się, że o skrótowości tych komentarzy zdecydował przede wszystkim fakt, że w odczuciu eseisty powstawaniu wymienionych dzieł nie towarzyszyła pogłębiona refleksja religijna. Do pierwszego z obrazów – *Pielgrzymów*

² R. Przybylski, *Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne*, Warszawa 2006, s. 21-33.

³ Tamże, s. 23-24.

w *Emaus* Le Naina – Przybylski wydaje się mieć stosunek obojętny. Dostrzega w nim przede wszystkim owoc, charakterystycznego dla malarstwa braci Le Nain, zainteresowania francuską wsią (Chrystusowi i jego uczniom towarzyszy tu liczna „wiejska gromada”: starzec, dwóch młodych chłopców, kobieta, czworo dzieci oraz pies) oraz prezentację „rustykalnej religijności”⁴. O malowidło Veronese eseista wyraża się natomiast z nieskrywaną niechęcią, której główną przyczyną jest pretensjonalna dekoracyjność wspomnianego przedstawienia i jego oddalenie od biblijnej historii. Autor *Krzemieńca* odnotowuje, że malarz zapełnił swoje płótno nie tylko rozmaitymi rekwizytami, których jedyną funkcją było estetyczne urozmaicenie przedstawianej sceny, lecz również kilkunastoma osobami, których nie odnajdziemy w opowieści św. Łukasza:

Kleofas i jego przyjaciel – czytamy – dwaj potężni atleci, siedzą po obu stronach Nauczyciela, wyposażeni w wymyślnie ozdobne kije podróżne. Gesty ich rąk zdradzają pewien niepokój. Ja na pewno rozpoznałem Jezusa. Ty też już rozpoznałeś. Ale oni wiedzieli, kim jest Ten Trzeci, już w chwili, kiedy zasiedli przy stole wśród tych widzów, zresztą niezbyt zainteresowanych przybyszami. Ten oberżysta o posturze byka, pchający się do gości z okazałym tym razem daniem, ta ciżba, która samą swą obecnością niweczy duchowy charakter wieczerzy, zamienia w końcu to wydarzenie w widowisko, które Veronese raczył urządzić na otwartym pałacowym tarasie, aby nasycić pychę weneckiego patrycjatu. Wspaniale namalowany absurd, który zabawi każdą gawiedź zobojętniałą na Pismo⁵.

„Caravaggio nawet nie pomyślał o widowisku”⁶ – napisze Przybylski, omawiając kolejny obraz i przeciwstawiając go jednocześnie malowidłu Veronese. *Wieczerza w Emaus* Caravaggia utrzymana jest, jak przekonuje autor, w odmiennym, intymnym nastroju, a ranga przedstawianego wydarzenia nie została tutaj oddana środkami demonstracyjnej estetyzacji, lecz przejawia się w skupieniu bohaterów, ich mimice i dynamice gestów. Przedstawieniami, które docierają najbliżej tajemnic ewangelicznej opowieści pozostają jednak dla Przybylskiego prace Rembrandta, co znamienne – zdecydowanie najbardziej ascetyczne spośród wszystkich omawianych przez eseistę płócien. Przystępując do interpretacji obrazów malarza z Lejdy, Przybylski wyznaje:

Chyba ze czterdzieści lat temu, porażony poezją tej niezwyklej opowieści, przekonany, że jej przesłanie przeniknęło do końca dopiero Rembrandt van Rijn (1608-1669), skąd-

⁴ Tamże, s. 25.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 26.

inąd niezrównany egzegeta Pisma, zapewne w porywie nagannej bezczelności powołałem do istnienia tryptyk pod tytułem *Emaus*⁷.

W skład tego „tryptyku” weszły: obraz *Chrystus w Emaus* znajdujący się w paryskim muzeum Jacquart-André, rysunek Rembrandta ze zbiorów Fitzwilliam Museum w Cambridge oraz akwaforta Arnolda Houbrackena wykonana na podstawie wymienionego szkicu. Przybylski dostrzega w tych trzech dziełach przedstawienia kolejnych etapów chrystofanii. Pierwsze z nich uwiecznia moment, w którym sylwetka otoczonego światłem Chrystusa jest jeszcze widoczna. Drugi obraz przedstawia chwilę zniknięcia Jezusa – uwagę patrzącego przykuwa przede wszystkim przesłonięte świetlistą plamą krzesło, na którym siedział Chrystus, zanim stał się niewidoczny. Na trzeciej z prac światło ogarniające puste krzesło zaczyna już przygasać, a elementem obrazu, który najsilniej przyciąga wzrok, jest przerażona twarz jednego ze świadków objawienia – Kleofasa. Omawiając Rembrandtowski tryptyk, Przybylski wyraża przekonanie, że obrazowanie holenderskiego malarza – przede wszystkim sposób, w jaki przedstawiał on towarzyszące teofanii światło – jest owocem refleksji teologicznej:

Tworząc obrazy poświęcone wydarzeniu w Emaus, Rembrandt znajdował się najwyraźniej w stanie urzeczenia świętym Janem Ewangelistą i jego teologią Światła Niestworzonego. Został zniewolony przez fundamentalną tezę korpusu Janowego: „A poselstwo, które usłyszeliśmy od niego i które wam ogłaszamy, jest takie: Bóg jest światłością i nie ma w nim ciemności” [...]”⁸.

Powyższe spostrzeżenia potwierdzają stawianą wcześniej tezę, że wraz z narastaniem powściągliwości estetycznej i ograniczaniem indywidualnej artystycznej wizji malarza wzrasta, według Przybylskiego, wartość obrazu jako medium religijnej refleksji⁹. Eseiście najwyżej ocenił wszakże stonowane prace

⁷ Tamże, s. 28-29.

⁸ Tamże, s. 31.

⁹ Powyższe rozpoznanie zyska, być może, na znaczeniu, jeżeli zestawimy je z sądem Wojciecha Michery głoszącym, że prawdziwemu wizerunkowi zagrażają na równi ikonoklazm oraz trywializacja obrazu – ta bowiem nie tylko wzniesła różnego rodzaju tendencje obrazoburcze, lecz również, na swój sposób, unieważnia przedstawienie. Zob. W. Michera, *Ikona i zapomniane przykazanie Dekalogu*, „Konteksty” 1996, z. 3-4, s. 37-38. Zaobserwowana przez Micherę prawidłowość nasuwa z kolei skojarzenia z rozważaniami Jeana Baudrillarda głoszącego, że „[n]owoczesny ikonoklazm nie polega już [...] na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia”. J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, Warszawa 2006, s. 51.

Rembrandta, a samego holenderskiego artystę nazwał „niezrównanym egzegetą Pisma”¹⁰. Nawiasem mówiąc, szkic z Cambrigde w bardzo podobnym duchu skomentował ponad pięćdziesiąt lat wcześniej Józef Czapski, który dojrzał w dziele Rembrandta „znak żywy tajemnego dialogu”¹¹. Przywołana interpretacja Rembrandtowskiego tryptyku nasuwa ponadto skojarzenia z teorią obrazu zaproponowaną przez Georges’a Didi-Hubermana. W głośnej książce *Przed obrazem*¹² francuski filozof – przypomnijmy – podejmuje próbę przekroczenia tradycyjnego sposobu myślenia o obrazach i opisywania ich w kategoriach tego, co „widzialne” (dające się rozumowo pojąć i wyrazić językiem dyskursu) i „niewidzialne” (będące czystą abstrakcyjnością, polem usytuowanym w całości poza obrazem). Czyni to poprzez utworzenie pojęcia „wizualnego”. Rozumie je jako tę cechę obrazu, która sprawia, że widz w tym, co przedstawione, dostrzega rodzaj rozdarcia odsyłającego, czy też – lepiej – otwierającego się na porządek inny i dalszy niż samo przedstawienie: ku sferze tajemnicy religijnego zdarzenia. W taki sposób Didi-Huberman patrzy między innymi na połąkę bieli rozpościerającą się pomiędzy archaniołem Gabrielem i Marią na fresku Fra Angelico przedstawiającym scenę zwiastowania. Wydaje się, że podobny gest interpretacyjny czyni Przybylski, który również z pozoru najbardziej asemantyczny fragment dzieła Rembrandta – jasną plamę spowijającą krzesło, na którym siedział Chrystus – zdaje się postrzegać jako obszar najsilniej nasycony religijną treścią. Być może z tego samego powodu eseista nie omówił żadnej spośród dwóch najbardziej znanych prac Rembrandta poświęconych wydarzeniu w Emaus (mam tutaj na myśli dwa obrazy z 1648 roku zatytułowane *Wieczera w Emaus*, znajdujące się w paryskim Luwrze oraz Państwowym Muzeum Sztuki w Kopenhadze). Eseista sam zresztą przyznaje, że powodem, dla którego zdecydował się pominąć pierwszy z nich, był fakt, że w przypadku tego dzieła „[p]rzesadna dbałość o naszą pobożność [...] stłumiła w malarzu pasję rozwikływania tajemnic Ewangelii”¹³. Wymienione płótna, operujące

¹⁰ R. Przybylski, *Ogrom zła...*, dz. cyt., s. 28.

¹¹ J. Czapski, *Patrzac*, Kraków 1983, s. 175. Czapski pisze: „W nikłym nawet rysunku Rembrandta, gdzie kreska, plama prawie bezforemna wyraża coś więcej niż przedmiot, więcej nawet niż najwyższe przeżycie artystyczne, gdzie jedno muśnięcie pędzlem: usta uzdrowionego przez Chrystusa ślepego, ruch uczniów z Emaus wobec zalanego blaskiem pustego krzesła – to już nie tylko temat religijny czy wielka sztuka, to znak żywy tajemnego dialogu”.

¹² G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011 (tu zwłaszcza rozdział 1: *Historia sztuki w granicach swojej praktyki*, s. 13-39).

¹³ R. Przybylski, *Ogrom zła...*, dz. cyt., s. 29.

zdecydowanie bardziej dosłownym przedstawieniem, są – jakby powiedział Didi-Huberman – dalece bardziej „czytelne” niż komentowana przez Przybylskiego triada.

Figuratywność i abstrakcja

Tym, co łączy właściwie wszystkie komentowane przez Przybylskiego płótna, jest fakt, że są one w zasadzie bez wyjątku przedstawieniami figuratywnymi. Nawet w przypadku sztuki Nowosielskiego, znanego przecież ze swoich dzieł abstrakcyjnych, Przybylski koncentruje się właściwie wyłącznie na figuracjach. Warto pytać o źródła tego zdecydowanego i konsekwentnego przedkładania figuracji ponad abstrakcję. Wiele przemawia za tym, że decyzja ta ma wymiar nie tyle estetyczny, ile światopoglądowy.

Rozważania dotyczące postawy Przybylskiego względem sztuki abstrakcyjnej należy rozpocząć od stwierdzenia, że przedmiot polemicznych odniesień eseisty stanowi wyłącznie sztuka abstrakcyjna zorientowana metafizycznie – abstrakcjonizm pozbawiony metafizycznego horyzontu w całości pozostaje poza zasięgiem zainteresowań autora. Uświadomienie sobie tej prawidłowości pozwala zrozumieć, dlaczego główną przyczyną sceptycznego stosunku Przybylskiego względem sztuki abstrakcyjnej jest fakt, że za jej filozoficzne podglebie eseista uważa myśl platonizującą. „[A]bstrakcję może malować tylko uczeń Platona lub św. Pawła”¹⁴ – stwierdza w jednym z listów do Jerzego Nowosielskiego. Rozpoznanie dotyczące „platońskich” korzeni sztuki abstrakcyjnej jest oczywiście znane historii sztuki. Teza głosząca, że jednym z najważniejszych założeń artystycznego programu twórców „metafizycznego bieguna awangardy”¹⁵ była „transcendencja formy”, w celu dotarcia do jakiejś uniwersalnej, metafizycznej jakości („absolutu”, „istoty bytu”, „prawdy” itp.) pojawia się na przykład w pracach Piotra Piotrowskiego. Przybylskiemu, który w swojej eseistyce daje się poznać jako zdeklarowany antyplatonik, piewca materii i zwolennik tezy o nierozłączności ciała i ducha, trudno zaakceptować podobne światopoglądowe implikacje sztuki niefiguratywnej. Malarstwo abstrakcyjne, odrzucając (lub degradując) świat fizyczny w imię rzeczywistości transcendentnej, stanowi w opinii eseisty wyraz lekceważącego stosunku

¹⁴ Korespondencja Jerzego Nowosielskiego i Ryszarda Przybylskiego z lat 1970-1998, „Znak” 2008, nr 7-8 (638-639), s. 93.

¹⁵ Określenie P. Piotrowskiego, zob. *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985, s. 89.

względem materii. Odwracając tę tezę, można stwierdzić, że w zamiłowaniu Przybylskiego do sztuki figuratywnej dostrzegać należy jeden z przejawów jego przywiązania do świata rzeczy. Przywiązania, które wynika w znacznym stopniu z właściwego badaczowi rozumienia chrześcijaństwa jako religii w szczególnym stopniu uświęcającej materię. Dlatego też zachwyt nad przedmiotami zyskuje najczęściej u tego autora status odczucia religijnego. Ilustruje to chociażby fragment eseju *Ogrom zła i odrobina dobra*, w którym Przybylski omawia obraz Caravaggia *Wieczera w Emaus*:

Z urzeczenia nie należy się tłumaczyć, ale jednak wyznam, że tym razem nie woliła mnie metafizyka materii, paradoks zrodzony z sakralnego stosunku do naszego codziennego bytowania. A konkretnie dziura, rozdarty na łokciu kaftan przyjaciela Kleofasa. Po prostu przepelnia mnie czułość dla udręczonych towarzyszy naszego bytowania, odzieży, sprzętów, garnków kuchennych, zwłaszcza garnków, wszelakich utensyliów i zapisanych papierów [podkr. – A.L.]¹⁶.

Eseistyczne ekfrazy Przybylskiego charakteryzuje uwrażliwienie na egzystencjalny konkret i materialne piękno przedmiotów. Co istotne, rzecz ma się podobnie w przypadku przedstawienia literackiego. Zdaje się bowiem, że w obrazowaniu poetyckim eseista poszukuje tych samych cech, które ceni w przedstawieniach malarskich. Chcąc bliżej przyjrzeć się temu problemowi, należy odwołać się przede wszystkim do drugiego rozdziału eseju *Wdzięczny gość Boga*. W tymże rozdziale, zatytułowanym *Hellenizm jako system*, Przybylski wskazuje ideowe podstawy sporu Osipa Mandelsztama z rosyjskim symbolizmem oraz charakteryzuje Mandelsztamowską wykładnię symbolu i słowa poetyckiego. Filozoficznym źródłem rozumienia tych dwóch pojęć miał być u autora *Zeszytów woroneskich* nominalizm, bliski – jak zapewnia badacz – wszystkim akmeistom. Wykorzystując język sporu o uniwersalia, Przybylski ukazuje akmeistów jako przeciwników realizmu pojęciowego, którego rzecznikami mieli być symboliści. Badacz przekonuje ponadto, że spór akmeistów z symbolistami toczył się nie tylko o kształt poezji, lecz również o rozumienie „struktury ludzkiego bytu”¹⁷, w istocie był bowiem starciem nie tyle przeciwstawnych poetyk, ile odmiennych wizji świata: nominalistycznej i platonizującej. Dalej eseista dowodzi, że jedną z konsekwencji owej antynomiczności postaw było różne rozumienie symbolu przez obydwie grupy poetyckie. Dla akmeistów symbol nie był „znakiem Platońskiej idei czy pojęcia ogólnego”, lecz „znakiem, który wchłonał w siebie doświadczenia, jakie kolejne generacje hi-

¹⁶ R. Przybylski, *Ogrom zła...*, dz. cyt., s. 26.

¹⁷ Tenże, *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Paryż 1980, s. 53.

storyczne przeżyły ze światem rzeczy”¹⁸. Pośredniczył zatem nie, jak u symbolistów, pomiędzy rzeczywistością fenomenów i światem noumenalnym, lecz między ludźmi – miał więc przede wszystkim znaczenie egzystencjalne i kulturowe zarazem. Przybylski przekonuje, że podczas gdy symboliści w pojedynczych przedmiotach chcieli widzieć jedynie katalog „podobieństw”, czy też odbłasków rzeczywistości idealnej, słowo zaś pragnęli uczynić jak najbardziej wieloznacznym, Mandelsztam formułował przeciwstawny postulat. Opowiadał się za przywróceniem słowom ich rzeczywistego, konkretnego znaczenia oraz za stosowaniem w poezji zasady tożsamości.

Mandelsztam uważał, że słowo jest znakiem wskazującym na fenomen – czytamy w eseju *Wdzięczny gość Boga*. – Człowiek żyje wśród fenomenów od rana do nocy, zresztą nawet w nocy. „Tam” nie ma rzeczy, nie ma „myślącego ciała”. „Tam” Bóg jeden tylko wie, co jest. Język symbolistów, który miał być mową powszechną, nie wiązał ludzi ze sobą, lecz kierował każdego z osobna – „tam”, *ins Blaue*, w sferę milczenia. Wyganiał ludzi z pałacu podarowanego nam przez Boga – do samego Boga. Nawiasem mówiąc, symbolizm obrażał tym samym Stwórcę. Jak można kochać Artystę i jednocześnie gardzić jego arcydziełem¹⁹?

Wedle zapewnień Przybylskiego afirmacja rzeczywistości materialnej i zdziwienie wywoływane faktem istnienia rzeczy zyskiwały u akmeistów wymiar religijny:

Dziwić się prawu tożsamości poeta niekiedy traci rozsądek, ale przecież *principium identitatis* nie wyklucza a przeciwnie, implikuje religijne odczucie świata. [...] Połączenie przenikliwej trzeźwości z objawieniem o charakterze mistycznym było według Mandelsztama błogosławionym darem wielkich poetów. Nasz codzienny byt, przedmioty w domu, obłoki, drzewa, morze miały dla Achmatowej zupełnie mistyczny charakter²⁰.

Przywołałam rozpoznania Przybylskiego dotyczące poezji Mandelsztama, ponieważ wydaje się, że rekonstruując literacko-filozoficzne manifesty akmeistów oraz śledząc metapoetyckie rozważania autora *Słowa i kultury*, eseista pośrednio daje wyraz własnym przekonaniom. W eseju *Wdzięczny gość Boga* Przybylski wskazuje, że nominalizm Mandelsztama był postawą życiową i artystyczną, której fundament stanowił szacunek dla świata materialnego, postrzeganego jako dar Boga i jedyna dostępna ludzkiemu poznaniu rzeczy-

¹⁸ Tamże, s. 38.

¹⁹ Tamże, s. 57.

²⁰ Tamże, s. 56.

wistość. Stąd wywodzą się: Mandelsztamowska antropologia zakładająca, że człowiek to „myślące ciało” – nierozzerwalny splot duchowości i fizyczności, niechęć poety do dualistycznej filozofii czy też żywione przez niego przekonanie, że najważniejszą funkcją słowa poetyckiego i – jak się zdaje – sztuki w ogóle, jest funkcja kulturowa. Tak pojmowany nominalizm jest postawą, która z całą pewnością charakteryzuje również światopogląd Przybylskiego oraz determinuje jego stosunek do sztuki i do egzystencji.

Kończąc rozważania dotyczące stosunku Przybylskiego do różnych typów reprezentacji, chciałabym podkreślić, że nie każde malarstwo figuratywne spotyka się z aprobatą eseisty. Autor odnosi się sceptycznie nie tylko do sztuki całkowicie odrzucającej figurację, lecz również do takich figuratywnych przedstawień, w których poszczególne elementy rzeczywistości ulegają deformacji, okaleczeniu, groteskowemu wykrzywieniu, rozpadowi. Przybylski wypowiada się na ten temat bardzo znamienne:

Większość obrazów, które powstały w drugiej połowie XX wieku, ukazuje nam materię w hańbie konwulsyjnego konania. Jest to niewątpliwie znak czasu, może najbardziej wymowny i przejmujący. [...] [M]alarze, którym już w pierwszej połowie stulecia nie obcy był manichejski uraz do materii, dostrzegli nagle, że systematycznie i uporczywie zaczyna ona powracać do swego pierwotnego stanu, do chaosu, do jednolitej bezkształtnej masy. [...] Materia cofa się do punktu wyjścia. Kształty rzeczy rozplývają się w plamach i kleksach, w krwistej mazi, w koszmarach sennych. Malarze widzą jak kolorowym ściekiem spływają poszczególne byty do bezkształtnej i bezsensownej otchłani. To, co jeszcze widzi przeciętne oko, jest już tylko zwykłym pozorem²¹.

Opisywana przez Przybylskiego ekspansja „okaleczonej” figuracji w polskiej sztuce drugiej połowy XX wieku jest w oczywisty sposób powiązana z doświadczeniami II wojny światowej. Ten typ reprezentacji, wiązany przez eseistę przede wszystkim z manicheizmem, był wszakże zrozumiałą odpowiedzią na traumę wojennych przeżyć. To zjawisko w polskiej sztuce po 1945 roku przekonująco opisuje przywoływany już Piotr Piotrowski, odnosząc się głównie do twórczości Tadeusza Kantora i Andrzeja Wróblewskiego²². W pracy *Znaczenia modernizmu* badacz przytacza wypowiedzi twórcy teatru Cricot, które dowodzą, że dla pokolenia artystów, które przeżyło wojenny koszmar, tradycyjna sztuka figuratywna straciła wiarygodność, stając się martwym językiem, niezdolnym do wyrażenia traumatycznego doświadczenia wojny. W obliczu tego

²¹ Tenże, *Materia w chwale*, „Konteksty” 1996, t. 50, z. 3-4, s. 3.

²² P. Piotrowski, *Realizm i surrealizm: sztuka nowoczesna po wielkiej wojnie*, w: tenże, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 9-38.

samego doświadczenia Przybylski próbuje jednak sformułować inną odpowiedź niż autor *Lekcji mediolańskich*. W świecie po Oświęcimiu eseista nadal poszukuje człowieka harmonijnego (co nie znaczy, że niezranionego wojną), w czym należy dostrzegać jeden z najważniejszych przejawów jego postawy klasycznej (doskonale ilustruje to esej *To jest klasycyzm*, w którym Przybylski wskazuje różne przestrzenie budowania i ocalania ładu przez takich powojennych polskich poetów jak Herbert, Hartwig, Międzyrzecki czy Sito). Dlatego też remedium na wymienione bolączki sztuki nowoczesnej autor *Cienia jaskółki* dostrzega przede wszystkim w malarstwie Jerzego Nowosielskiego, które, w jego opinii, przywraca ludzkiemu ciału, a także całej materii, godność, piękno i ład.

Przybylski i Nowosielski

Eseista wielokrotnie dawał wyraz swojej fascynacji osobą i dziełem Nowosielskiego. W rozmowie z Krystyną Czerni wyznaje: „zostałem jak gdyby zagarnięty przez tę wielką osobowość. A ja go po prostu kochałem. Najpierw jego malarstwo, a potem już jego. Wydawał mi się człowiekiem niebywale sympatycznym i dobrym”²³. O przywiązaniu eseisty do twórczości Nowosielskiego świadczą również dwa artykuły, które Przybylski w całości poświęcił sztuce i myśli przyjaciela: szkic *Za grzbietem nieba*, opublikowany na łamach miesięcznika „Znak” (1980)²⁴ oraz tekst *Materia w chwale* wydrukowany w warszawskim czasopiśmie „Konteksty” (1996)²⁵. Eseistę i malarza łączyła nie tylko wieloletnia przyjaźń, lecz również niewątpliwe duchowe i intelektualne pokrewieństwo. Obaj żywo interesowali się rosyjską kulturą i sztuką oraz, co będzie tutaj szczególnie ważne, problemami religii i metafizyki. Wiele wskazuje na to, że zarówno malarstwo Nowosielskiego, jak i jego teoretyczne rozważania dotyczące teologii, filozofii czy historii sztuki wywarły znaczący wpływ na myśl religijną Przybylskiego oraz odegrały istotną rolę w kształtowaniu się jego spojrzenia na relacje pomiędzy sztuką i religią.

Krystyna Czerni zapytała Przybylskiego, dlaczego dedykując Nowosielskiemu jedną ze swoich książek (*Dostojewski i „przekłęte problemy”*), napisał, że to właśnie autor *Ucieczki na pustynię* nauczył go kochać świat. Przybylski odpo-

²³ Do prawdziwej wiary trzeba odwagi. Z profesorem Ryszardem Przybylskim rozmawia Krystyna Czerni, „Znak” 2008, nr 7-8 (638-639), s. 79.

²⁴ R. Przybylski, *Za grzbietem nieba*, „Znak” 1980, nr 1 (307), s. 3-10.

²⁵ Tenże, *Materia w chwale...*, dz. cyt., s. 3-4.

wiedział, że za tym wyznaniem kryło się przecucie, że w sztuce Nowosielskiego poświadczony zostaje szczególnego rodzaju szacunek dla materii²⁶. Cechą, którą eseista wydaje się najwyżej cenić w malarstwie Nowosielskiego i która zawsze wybija się na pierwszy plan jego tekstów poświęconych temu artyście, jest właśnie sposób, w jaki Nowosielski przedstawia na swoich obrazach elementy świata fizycznego: ludzkie ciała, przedmioty codziennego użytku, ulice, domy, świątynie. Sam malarz określał ten szczególnie ceniony przez Przybylskiego sposób obrazowania mianem realizmu eschatologicznego i łączył go z chrześcijańską nadzieją na zmartwychwstanie ciała. W wypowiedziach Przybylskiego wielokrotnie powraca przekonanie, że to właśnie eschatologiczny realizm jest najistotniejszą wartością – zarówno artystyczną, jak i teologiczną – malarstwa Nowosielskiego. W szkicu *Materia w chwale* Przybylski notował:

Świat wymalowany przez Nowosielskiego wzbudza więc uczucie niecodzienne: radość eschatologiczną, o której pisał prorok Izajasz. Dzięki temu malarzowi zdarta została ośma niewiedzy i nagle ujrzeliśmy materię w chwale, zobaczyliśmy Nową Jerozolimę wraz z naszymi kobietami, które podtrzymują płomień życia; wraz z naszą kuchnią, w której odbywa się misterium jedzenia; wraz z łazienką, w której dokonujemy sakralnej czynności obmywania ciała; wraz z górami, na których modlimy się do Boga; wraz z miastami, w których gromadzimy dorobek czasów wygnania. [...] Malarstwo Nowosielskiego jest wiedzą o prawdziwym przeznaczeniu materii²⁷.

Dlatego też, w opinii Przybylskiego, religijny wymiar mają wszystkie obrazy Nowosielskiego – nie tylko ikony, lecz również abstrakcje, akty czy miejskie pejzaże²⁸. Rozpoznania eseisty znajdują potwierdzenie w artystycznych deklaracjach samego malarza. W słynnych rozmowach ze Zbigniewem Podgórcem Nowosielski niejednokrotnie podkreślał, że podstawowym celem jego malarstwa jest „antycypacja rzeczywistości zmartwychwstałej” oraz że jest ono swoistą próbą rehabilitacji materii, podźwignięcia jej na „wyższe piętra świadomości”²⁹, oczyszczenia ze zła. W myśli Nowosielskiego, podobnie jak dzieje się to u autora *Cienia jaskółki*, przekonanie o sakralnym przeznaczeniu materii spletało się bowiem ze szczególnym uwrażliwieniem na zło świata

²⁶ Pełna treść dedykacji brzmi: „Panu Jerzemu Nowosielskiemu, Wielkiemu Malarzowi, który nauczył mnie kochać świat – z miłością R. Przybylski, Warszawa, 25 II 1970”. Zob. *Korespondencja...*, dz. cyt., s. 91.

²⁷ R. Przybylski, *Materia w chwale...*, dz. cyt., s. 4.

²⁸ W taki sposób wypowiadał się zresztą o własnej (i nie tylko własnej) sztuce sam Nowosielski, podkreślając, że każdy obraz, który jest udany, należy w istocie do sfery *sacrum*.

²⁹ Zob. Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2010, s. 95.

i grzeszność człowieka, postrzeganymi jako trwałe i niemożliwe do usunięcia konsekwencje grzechu pierworodnego.

Główne teologiczno-artystyczne założenia sztuki Nowosielskiego: pragnienie sakralizacji wszystkich elementów rzeczywistości fizycznej oraz ukazywania materii zbawionej, wiążą się także – co dostrzega Przybylski – z ważną dla chrześcijaństwa wschodniego ideą *apokatastasis*, zakładającą, najszerzej rzecz ujmując, ostateczne zbawienie wszystkich bytów i ich finalny powrót do Boga. Niektórzy teologowie rozszerzają zakres idei *apokatastasis*, głosząc, że wraz z końcem dziejów zbawiony zostanie nie tylko każdy człowiek i wszystkie byty rozumne (*apokatastasis* indywidualne), lecz również cała rzeczywistość fizyczna (*apokatastasis* kosmiczno-materialne). Tak właśnie czyni Nowosielski. Malarz wyznaje, że jego szczególne przywiązanie do przedmiotów, które towarzyszą mu w codziennym życiu, jest jednym z przejawów nadziei eschatologicznej, ufundowanej na wierze w powszechne zbawienie. Wiele wskazuje na to, że z tego samego źródła wypływa także niechęć malarza względem symbolizmu w ikonie. Przedmioty na obrazach Nowosielskiego nie mają bowiem, wedle autorskich zapewnień, znaczenia symbolicznego, lecz realistyczne. Jest to jedna z cech ikony Nowosielskiego, która stanowi o jej oryginalności i szczególnie silnie wykracza poza prawosławny kanon ikonograficzny. Zdaniem Nowosielskiego ikona jest ikoną jedynie wtedy, kiedy odnosi się wprost do rzeczywistości fizycznej, a nie jest jej symbolicznym przedstawieniem. „Ikona pokazuje tylko to, co naprawdę można malować, można wyrazić. To znaczy, ikona maluje prawdziwy związek rzeczywistości empirycznej z rzeczywistością transcendentną”³⁰ – przekonuje malarz w jednej z rozmów z Podgórcem. Tę cechę twórczości Nowosielskiego dostrzega i komentuje również Przybylski:

Ikony ciała ludzkiego czy ikony rzeczy materialnych malowane przez Nowosielskiego nie są symbolami. Nowosielskiego w ogóle nie interesuje symbolika. [...] Nowosielski nie posługuje się znakami symbolicznymi materialnych rzeczy czy struktur, lecz maluje realną obecność materii przeistoczonej. Nie jest to symboliczna wizja platońskich idei rzeczy, lecz realna wizja rzeczy po transfiguracji. Ten fakt określa styl malarstwa Nowosielskiego, wywodzący się niewątpliwie z dawnej ikony, zwłaszcza – co podkreśla sam malarz – halickiej, ale jednocześnie zrywający z jej symbolizmem. Malarz nie zagląda bowiem do nieba, w którym istnieją czyste i nieskazitelne pierwowzory bytów materialnych, lecz w proroczym widzeniu ogląda nasz konkretny świat przemieniony i upiękuszony przez Drugie Przyjście Chrystusa³¹.

³⁰ Tamże, s. 88.

³¹ R. Przybylski, *Materia w chwale...*, dz. cyt., s. 4.

Właśnie to antysymbolistyczne ostrze malarstwa Nowosielskiego jest cechą, którą Przybylski, podejrzliwy wobec platońskiego nachylenia chrześcijaństwa wschodniego, szczególnie wysoko ceni w twórczości przyjaciela.

Przybylski i teologia ikony

Hermeneutyka religijnych dzieł malarskich jest jedną z dróg, które Przybylski obiera, aby dotrzeć do znaczenia wydarzenia biblijnego i wydobyć jego egzystencjalną treść. Próbując osiągnąć ten cel, eseista poddaje interesujący go fragment historii świętej wieloperspektywicznemu oglądowi, oświetla go w coraz to inny sposób. Jak już wspominałam – perspektywy oglądu są tutaj różne: teologiczne, filozoficzne, literackie. Wydaje się jednak, że malarstwo zajmuje wśród nich miejsce szczególne, ponieważ dla autora *Wtajemniczenia w los* pozostaje najmniej dyskursywnym językiem zapisu religijnych intuicji. W eseju *Homilie na ewangelię dzieciństwa* Przybylski stwierdza, że sakralne malowidła „pozwalają nam wznieść się od literalnego sensu opowieści biblijnej do tajemnic Boga”³². Przytoczone słowa pozwalają wysnuć wniosek, że w opinii autora kontemplacja sztuki religijnej może stwarzać szansę dotarcia do takich tajemnic wiary, które nie są dostępne poznaniu rozumowemu. Nie chodzi tutaj jednak, jak się zdaje, o utopię „niewinnego oka”, o możliwość naiwnej, niezapośredniczonej w rozumie recepcji dzieła sztuki. Raczej o to, że sztuka potrafi lepiej niż język dyskursu uchwycić zjawiska z kręgu religijnych przeczuć.

Drugą istotną funkcją, jaką eseistyka Przybylskiego przypisuje sztuce religijnej, jest zdolność do uobecniania *sacrum*. „Namalować zdarzenie ewangeliczne znaczy uobecnić je. Powtórzyć w swojej geograficznej i historycznej doczesności”³³ – zauważa w eseju *Homilie na ewangelię dzieciństwa*. Wiele przemawia za tym, że w opinii Przybylskiego cel uobecniania wydarzeń biblijnych przyświecać powinien nie tylko powstawaniu sztuki sakralnej, lecz również jej odbiorowi. Wydaje się, że temu właśnie zamiarowi podporządkowane są również szczegółowe, eseistyczne ekfrazy Przybylskiego. O uwiecznionych na płótnach biblijnych wydarzeniach opowiadają one bowiem w taki sposób, jakby przedmiotem opisu był nie statyczny obraz, lecz rozgrywająca się na oczach autora scena, do partycypacji w której ci, którzy przed obrazem stają,

³² Tenże, *Homilie...*, dz. cyt., s. 16.

³³ Tamże, s. 179.

są zapraszani. Najważniejszą formą odbioru staje się wówczas uczestnictwo, przekładające się na aktualną kondycję i egzystencję widza.

Wydaje się, że najważniejsze rysy wyobrażenia Przybylskiego na temat roli i znaczenia malarstwa religijnego – stwarzanie możliwości pozarozumowego docierania do tajemnic wiary oraz zdolność do uobecniania *sacrum* – wiązać można z wpływem, jaki na recepcję sztuki religijnej przez eseistę wywarła prawosławna teologia ikony. Są to wszakże dwie szczególnie istotne funkcje pełnione przez obraz na chrześcijańskim Wschodzie. Przybylski dorastał na przedwojennym Wołyniu, gdzie od najmłodszych lat otoczony był prawosławiem. Choć jego rodzice nie byli chrześcijanami obrządku wschodniego (matka była wyznania rzymsko-katolickiego, ojciec był niewierzący), pod powałą jego rodzinnego domu wisiała ikona Narodzin Pańskich. Z rozmowy z Krystyną Czerni wiemy, że w dzisiejszym mieszkaniu eseisty również znajdują się ikony – nie tylko te namalowane przez Nowosielskiego, lecz również historyczne, choćby XIX-wieczna ikona, którą podarowali Przybylskiemu przyjaciele z Rosji³⁴. Swojemu zainteresowaniu teologią ikony, owocującemu bogatą wiedzą, eseista dawał wyraz wielokrotnie, przede wszystkim omawiając liczne dzieła sztuki chrześcijańskiego Wschodu. Z całą pewnością Przybylski dysponuje więc pogłębioną świadomością mechanizmów odbioru sztuki religijnej na tym obszarze, które, jak się zdaje, w dużym stopniu ukształtowały również jego własne wyobrażenie o teologicznym znaczeniu ikonografii chrześcijańskiej. W tym kontekście godny odnotowania wydaje się również fakt, że Przybylski odwołuje się do podobnych schematów interpretacyjnych, komentując nie tylko sztukę wschodnio-, lecz również zachodniochrześcijańską. Nie mam tutaj na myśli prostego zastosowania reguł odbioru ikony w procesie recepcji malarstwa kręgu łacińskiego – autor jest świadomy tego, że te dwa rodzaje sztuki religijnej powstawały w oparciu o odmienny typ duchowości. Chodzi raczej o pewną charakterystyczną dla Przybylskiego – niewątpliwie wyczuwalną, chociaż wymykającą się jednoznaczному opisowi – wrażliwość na teologiczną wymowę obrazu, która wydaje się specyficznie prawosławna. W twórczości autora *Et in Arcadia ego* rola przypisywana sztuce sakralnej zdecydowanie wykracza, co starałam się ukazać we wcześniejszych partiach artykułu, poza funkcję dydaktyczną, moralizatorską czy ilustracyjną, które najczęściej (choć nie wyłącznie) przypisywało jej zachodnie chrześcijaństwo.

³⁴ *Do prawdziwej wiary trzeba odwagi...*, s. 84.

Kończąc dotychczasowe rozważania, należałoby postawić pytanie o to, czemu służy obecna w twórczości i myśli Przybylskiego afirmacja przedstawień? Za jakimi wartościami opowiada się autor, broniąc obrazu? Jak już zostało dowiedzione, polemiki ze sztuką abstrakcyjną bez wątpienia nie wiecie on z powodów czysto artystycznych czy estetycznych.

Wydaje się, że na afirmację przez autora *Baśni zimowej* sztuki figuralnej i towarzyszącą jej niechęć wobec malarstwa bezprzedmiotowego można spojrzeć jako na kolejny dowód jego antyplatonizmu. Eseista konsekwentnie przedkłada doświadczenie ponad ideę; ceni bardziej egzystencjalny konkret niż filozoficzną spekulację. Szczególnie ważny wydaje się w tym kontekście fakt, że swój antyplatoński manifest autor *Pustelników i demonów* po raz kolejny formułuje z pozycji, którą określa jako chrześcijańską. W ikonoklastycznym geście sztuki abstrakcyjnej Przybylski dostrzega wyraz gnostyckiego czy neomanichejskiego „urazu” względem ciała i materii, w opinii eseisty głęboko sprzecznego z fundamentalnymi ideami chrześcijaństwa: wcieleniem i zmartwychwstaniem. Ta myśl jest skądinąd dobrze znana refleksji chrześcijańskiej. Teza głosząca, że bezpośrednimi konsekwencjami aktu wcielenia były uświęcenie rzeczywistości fizycznej oraz wymóg powstawania przedstawień³⁵, często pojawia się u teologów prawosławnych i można podejrzewać, że to właśnie z pism wschodniochrześcijańskich uczonych przeniknęła ona do myśli religijnej autora *Sardanapala*. O tym, że obrazoburstwo łączy się zazwyczaj z niechęcią względem materii i niedostrzeganiem jej sakralnego wymiaru, pisał chociażby Leonid Uspienski, niejednokrotnie przywoływany w twórczości Przybylskiego. W pracach autora *Teologii ikony* pojawia się ponadto myśl, która wydaje się szczególnie istotna w kontekście religijnych rozważań autora *Cienia jaskółki*. Rekonstruując dzieje bizantyjskiego ikonoklazmu, rosyjski teolog formułuje mianowicie tezę, zgodnie z którą istotą przeciwstawienia się obrazoburstwu była obrona chrześcijańskiej antropologii:

Stawką w tej walce – czytamy – nie była ani sztuka, ani dekoracyjna czy dydaktyczna rola ikony; nie chodziło tutaj także o jakąś „superstrukturę” teologiczną lub dyskusję o tradycjach czy o jakimś chrześcijańskim obyczaju. Stawką w tej walce było

³⁵ Dla rozpowszechnienia tej myśli w świadomości wschodniochrześcijańskiej szczególnie istotne wydają się trzy mowy św. Jana z Damaszku (*Mowy obronne przeciwko tym, którzy odrzucają święte obrazy*), będące odpowiedzią na wybuch bizantyńskiego ikonoklazmu w pierwszej połowie VIII wieku.

wyznawanie w prawdzie dogmatu o Wcieleniu czyli antropologia chrześcijańska [podkr. – A.L.]”³⁶.

Wszystko wskazuje na to, że wpisana w eseistykę Przybylskiego afirmację przedstawień można i powinno się ujrzeć właśnie w szerszym kontekście ponawianego od stuleci, chociaż oczywiście w różnych przestrzeniach kultury, sporu pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami obrazu. Swój ikonofilski manifest autor *Uśmiechu Demokryta* formułuje bowiem przede wszystkim w obronie antropologii, którą uznaje za chrześcijańską, osłabianej – jak zdaje się twierdzić – nie tylko przez platonizujące nurty w obrębie samego chrześcijaństwa, lecz również przez ponowoczesną, płynną filozofię podmiotu.

³⁶ L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 115.

Katarzyna Fedorowicz

Habitus nowoczesnego ikonofila. Józef Czapski o sztuce i egzystencji

Wstęp. Sztuka i habitus

Ikony, jak dowodził Leonid Uspienski, przynoszą wizerunek człowieka, w którym uobecnia się łaska uświęcająca, stanowiąca o przewyciężeniu grzechu pierworodnego i jego konsekwencji¹. Ikony można uznać zatem za środek przekazu określonej rzeczywistości duchowej, bytów subtelnych: łaski, która staje się udziałem osoby przedstawionej na ikonie, osoby pochłoniętej przez modlitwę i egzystującej w Bożym świetle. Tak rozumiane ikony obrazują partycypowanie człowieka w życiu Stwórcy. Wyłania się z nich obecność antycypowana, która w pełni urzeczywistni się wraz z paruzją. Jednym z argumentów w sporze ikonodulów z ikonoklastami było przekonanie, że ikona jest dowodem realności wcielenia Boga. Niechęć wobec ikon łączy się zatem także z podważaniem sposobu, w jaki dokonuje się zbawienie. Ikony pełniły funkcje nie tylko estetyczne, ale także ugruntowywały podstawowe prawdy wiary chrześcijańskiej. Pisaniem ikon zajmowali się mnisi obdarzeni szczególnym charyzmatem, tworzący w odosobnieniu, w ciszy, dzięki ascezie, pracy, umiejętnościom manualnym i modlitwie. Pisarz ikon „łączył się” z osobą przedstawioną na ikonie w akcie kontemplacji, skupiając całą swą uwagę na jak najdokładniejszym odwzorowaniu wizerunku Chrystusa, Matki Bożej, świętego czy świętej. Natomiast tło, na którym przedstawiano wizerunek osoby, odsyłało ku nieokreślonej i niepojętej tajemnicy wcielenia i zbawienia.

¹ L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 134.

Józef Czapski w eseju *Głosy milczenia* poddał krytyce poglądy Andre Malraux na temat sztuki przedstawione w książce *Les voix du silence (Głosy milczenia)*². Polski artysta sprzeciwiał się ujmowaniu sztuki jako kapłaństwa i przyznawaniu jej funkcji bycia nową religią w świecie coraz bardziej agnostycznej kultury. Czapski, podobnie jak Malraux, podkreślał związek sztuki z transcendentnym wymiarem rzeczywistości, epifanią, ale równocześnie polemizował z obecną w pismach francuskiego intelektualisty krytyką martwej natury oraz gloryfikacją XX-wiecznego abstrakcjonizmu. Pisał:

Studium natury, ściśle, spokojne studium natury zbawi malarstwo, które bez tego uschnie i już usycha w naśladowaniu sztuk prymitywnych, w trickach, sensacjach i akademizmie abstrakcji gorszących, ciaśniejszym niż wszystkie poprzednie akademizmie, bo odcięty od źródeł życia, od źródeł sakralnych (kultura agnostyczna) i bezpośredniego doznania, nieustannej kontemplacji natury, od jej niewyczerpanego bogactwa kształtów i barw³.

Czapski w szkicach na temat malarstwa, a zwłaszcza martwej natury, eksponował znaczenie wizji i kontemplacji, związek dzieła z doczesnością oraz materialnością; podkreślał także konieczność uprawomocnienia dzieła sztuki poprzez odniesienie do wyższej rzeczywistości. Magdalena Śniedziewska wskazywała, że dla malarza punktem wyjścia w pracy artystycznej było doświadczenie materialności świata⁴. Dopiero po etapie studiowania rzeczywistości i doznaniu wizji możliwe stawało się dla Czapskiego przedstawienie widzenia na płótnie. Jak dowodziła Śniedziewska, dla autora *Na nieludzkiej ziemi* „konieczność malarskiego wyrażenia epifanii, owego «przebłytku jedynej i niepowtarzalnej» rzeczywistości, okazuje się prawdziwym sprawdzianem sztuki, pozwalającym unieważnić akademickie klasyfikacje”⁵. Polski artysta, za Étienne Gilsonem, przedstawicielem XX-wiecznego tomizmu, dowodził, że żywioł abstrakcjonizmu istnieje w każdej sztuce, której cel jest bardziej plastyczny niż przedstawiający⁶. Poddając krytyce poglądy Malraux, Czapski wskazywał, że nie należy nadawać malarzom statusu bogów i proroków oraz postulował powrót do średniowiecznego ujmowania powinności artysty. Pisał:

² J. Czapski, *Głosy milczenia*, w: tenże, *Patrząc*, s. 163-180.

³ Tamże, s. 177.

⁴ M. Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 169-181.

⁵ Tamże, s. 181.

⁶ J. Czapski, *Abstrakcja – za i przeciw*, w: tenże, *Patrząc*, dz. cyt., s. 258-270.

Nie umiem uwierzyć w malarzy bez pokory, bez tej cichości zachwytu wobec świata otaczającego, o którym wiekami mówili malarze półszepem. Malarstwo zrosnięte z naturą, bliskie natury, czerpało nieustannie naukę z kontemplacji natury i nie było w nim śladu tej „absolutnej wolności” i tej „dowolności arbitralnej” [...]. Po teocentryzmie średniowiecza, gdzie rzeźbiarz, malarz, witrażysta był skromnym pracownikiem [...], po ubóstwieniu artysty dzisiejszego, jest czas może zdegradować go znowu z tej fałszywej i niszczącej go postawy⁷.

Malarz wskazywał, że posłannictwo artysty, czyli osoby kontemplującej naturę i starającej się odczytać oraz wyrazić epifanię porządku nadprzyrodzonego, było realizowane zarówno przez XVII-wiecznych malarzy holenderskich, jak też nowoczesnych twórców, w tym Paula Cézanne’a oraz Pierre’a Bonnard. Zbigniew Mańkowski w monografii poświęconej twórczości Józefa Czapskiego dowodził, że z jego dzieł malarskich i literackich wyłania się wizja egzystencji transcendującej – istnienia będącego nieustannym przekraczaniem, zwyciężaniem własnego wymiaru bycia⁸. Owo wychodzenie poza własny wymiar istnienia, pokonujące właściwe każdej egzystencji ograniczenia, jest swoiście zwrotne. Zakorzenianie się w świecie jest tutaj paradoksalnie sprzężone z narastaniem zdolności do przekraczania uwarunkowań doczesności. Czapski, jak podkreślał Mańkowski, przypisywał duże znaczenie tradycyjnej etyce pracy oraz dyscyplinie. Toteż zasadne wydaje się rozważenie sztuki malarskiej i literackiej autora *Swobody tajemnej* (szczególnie wpisanego w nią doświadczenia artystycznego i biograficznego) w kontekście idei *habitusu*, implikującej określoną praktykę egzystencjalną.

Platon twierdził, że postępowanie człowieka jest związane z posiadaniem *habitusu* warunkującego cnotliwe bądź pozbawione cnoty życie⁹. Dobry *habitus* umożliwia utrzymanie harmonii oraz proporcji elementów i sił w duszy człowieka. Co więcej, według Platona, sztuka oznacza *habitus* rozumu, zaś *paidea* (wychowanie i leczenie) polega na przejściu od jednego *habitusu* do drugiego. Arystoteles opisywał natomiast *habitus* jako kategorię czy też przypadłość substancji, stabilną i długotrwałą dyspozycję bytu. *Habitus*, jak dowodził grecki filozof, odpowiada za właściwe uporządkowanie w strukturze oraz funkcjach podmiotu, a ponadto wpływa na ustosunkowanie się do uczuć, a tym samym na ukształtowanie charakteru człowieka. Tomasz z Akwinu, z kolei, za

⁷ J. Czapski, ***, w: tenże, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 30.

⁸ Z. Mańkowski, *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005, s. 228-229.

⁹ Z. Pańpuch, *Habitus*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. IV, red. M. Krąpiec, Lublin 2003, s. 163-168.

Arystotelesem uważał, że *habitus* to podstawowy rodzaj jakości, który jest wyznaczany przez sposób istnienia bądź determinację podmiotu w stosunku do natury rzeczy. *Habitus* to także dyspozycja człowieka do samodoskonalenia się zgodnie z naturą rzeczy, która stanowi źródło, zasadę i cel działania podmiotu. Badacz ewolucji pojęcia – Zbigniew Pańpuch – dowodził, że wizja *habitusu* jest zawarta w koncepcjach zakładających posiadanie przez człowieka bytowego aktu czy też możliwości w porządku istnienia, a zarazem w sposobie działania ludzkiego, ponieważ *habitus* to przede wszystkim czynnik samodoskonalenia się podmiotu w różnych sferach, umożliwiający podejmowanie nowych jakościowo aktywności¹⁰.

Pierre Bourdieu ponownie wprowadził termin *habitus* do współczesnej humanistyki i zdefiniował go jako zespół nabytych i utrwalonych dyspozycji do wydawania sądów, reagowania, oceniania rzeczywistości społecznej; kompleks dystynkcji posiadanych przez jednostkę oraz medium reprodukcji „panowania”¹¹. Peter Sloterdijk, polemizując z francuskim socjologiem, podkreślał, że pojęcie *habitusu* w myśli arystotelesowsko-tomistycznej oznaczało przede wszystkim potencję kształtującą się oraz ukształtowaną poprzez akty podmiotu, implikujące i równocześnie petryfikujące cnotliwe życie; określało zatem wartościowe działania oraz zaangażowanie jednostki w urealnianie idei dobra, piękna i prawdy¹². W myśli filozoficznej XX wieku termin *habitus* rehabilitował Jacques Maritain, tomista ważny dla mnie także dlatego, iż niewątpliwie wpłynął na rozwój artystyczny Józefa Czapskiego¹³. Francuski filozof poprzez termin ten rozumiał zdolność do doskonalenia się jednostki i moce

¹⁰ Tamże, s. 168.

¹¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłóś, Warszawa 2005, s. 215-222.

¹² P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2014, s. 254-258.

¹³ Józef Czapski w dzienniku wspominał okres swej młodości, w którym rozważał wstąpienie do zakonu i wpływ, jaki Jacques Maritain wywarł na nim, pomagając podjąć decyzję o pozostaniu malarzem: „Dwóch moich ówczesnych przyjaciół poszło do klasztoru. Tylko zupełne obnażenie, zupełne odejście, kontemplacja, najsurowsza klauzura, zdawały mi się jeszcze życiem możliwym, furtką w świat rzeczywisty. Dużą rolę odegrał wtedy w moim życiu Jacques Maritain, który mi z całym naciskiem twierdził, że nie ma w tym ani śladu powołania. Żeby wrócić do życia, do pracy: «Bóg ci daje takie chwile, żebyś całe życie pamiętał, że jest in na rzeczywistość». Wróciłem do pracy i tamten stan minął mi po paru tygodniach zupełnie. Dziś to trwanie woli życia, woli działania, jakże jest w porównaniu płaskie, ból kości, stałe zmęczenie i żadnych perspektyw poza dalszym rozkładem sił, a przeciw wspomnienie tamtego dawnego przeżycia dodało mi otuchy” (J. Czapski, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 76).

duszy w dynamice tejże zdolności¹⁴. Sztukę pojmował zaś jako cnotę intelektu praktycznego, której ukształtowanie wynika z przyjęcia odpowiedniego *habitusu*. Akcję sztuki – dowodził Maritain – stanowi wyciśnięcie idei na materii, natomiast forma to wyraz doskonałości i tajemnicy ontologicznej zawartej w rzeczach: duchowy byt oraz pierwiastek właściwy aktom kognicji, ślad inteligencji twórczej¹⁵. Według francuskiego tomisty tworzenie sztuki oznacza kontynuowanie boskiego aktu stworzenia. Maritain w wywodach na temat procesu twórczego eksponował znaczenie kontemplacji oraz twórczego „ja”¹⁶. Te problemy we współczesnej sztuce opisywał także Czapski. Dlatego właśnie chciałabym rozważyć wizję *habitusu* XX-wiecznego malarza, jaka wyłania się z esejów autora *Na nieludzkiej ziemi*, w kontekście problemu kontemplacji oraz twórczej jaźni.

Józef Czapski o sztuce i kontemplacji

Józef Czapski na postawione mu w 1958 roku przez Andre Malraux pytanie o powody, dla których maluje obrazy, odpowiedział następująco:

Z braku czegoś lepszego. To lepsze – to mistyka – droga bezpośrednia – ale przekracza ona moją wolę ofiary, nieskończenie słabszą, od takiej, której droga ta wymaga. Malarstwo jest kontemplacją, wizją, malarstwo jest „nadprzyrodzonością zdegradowaną”, „tą samą rzeczą, o jeden stopień światła niżej”¹⁷.

Joanna Pollakówna w szkicu *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce* przedstawiła przeobrażenia w pracy malarza od lat trzydziestych¹⁸. Krytyczka sztuki wymieniała liczne powinowactwa twórczości Czapskiego z kapizmem: malarstwo obrazów, strukturę widzialnego czy też plastycznego, eksponowanie artystycznej prawdy dzieł, skłonność do waloru. Wykazywała, że Czapski w okresie powojennym rozwijał, a nawet radykalizował, młodzieńcze pojmo-

¹⁴ J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, przeł. K. i K. Górscy, Poznań 1936, s. 9-10.

¹⁵ Tamże, s. 27.

¹⁶ O znaczeniu twórczego „ja” w tworzeniu sztuki pisał Maritain w szkicu pt. *Intuicja twórcza i poznanie poetyckie*, tenże, *Pisma filozoficzne*, przeł. J. Fenrychowa, Kraków 1988, s. 283-324.

¹⁷ Cyt. za: J. Pollakówna, *Olśnienia i medytacje – o malarstwie Józefa Czapskiego*, w: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 161. Czapski w przywołanej wypowiedzi odwołał się do rozważań mistycznych Simone Weil.

¹⁸ J. Pollakówna, *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce*, w: *Czapski i krytycy*, dz. cyt., s. 343-350.

wanie sztuki jako realizacji etycznego posłannictwa i manifestacji pierwiastków metafizycznych. W 1933 roku artysta napisał szkic pod tytułem *Wpływy i sztuka narodowa*, w którym przedstawił kilka tez na temat stanu malarstwa w Polsce¹⁹. Dowodził, że obrazom tematycznym spod znaku Jana Matejki brakuje istotnego stosunku do malarstwa, lekceważą one zagadnienie formy, przeceniają kwestię tematu. Zdaniem Czapskiego, artysta najlepiej przyczynia się do tworzenia kultury narodowej, gdy świadczy o doświadczanej prawdzie. W 1937 roku malarz wygłosił w Muzeum Narodowym w Warszawie odczyt zatytułowany *Co nam dali malarze francuscy drugiej połowy XIX wieku?* oraz wydał broszurę *O Cézannie i świadomości malarskiej*, w której wskazywał na twórczość Cézanne'a jako źródło i wzór kontynuowanej przez siebie twórczej tradycji. Kapiści, jak twierdził Czapski, od impresjonistów i artystów z kręgu *École de Paris* oraz francuskich kolorystów zaczerpnęli rzetelność pracy, eksponowanie znaczenia kolorystyki i obrazu, wolę świadomości estetycznej, niechęć do malarstwa czysto uczuciowego, abstrakcyjnego oraz minimalizującego rolę kontemplacji, a także dążenie do wiązania przedmiotowości i abstrakcji, kolorystyki i struktury, świadomości i czucia, czyli „wolę pełni malarskiej”²⁰. W 1936 roku Czapski opublikował książkę o swoim mistrzu i uczniu Pierre'a Bonnard – profesorze Józefie Pankiewiczu. Z perspektywy czasu polski malarz uznał, że kapistom brakowało wystarczających troski i zainteresowania innymi nurtami artystycznymi, zwłaszcza ekspresyjno-katastroficznymi; zarzucał im także popadanie w błogi hedonizm.

Doświadczenie II wojny światowej, pobyt w obozie w Starobielsku, poszukiwanie oficerów zamordowanych w Katyniu, realia sowieckiej Rosji, losy zesłańców, służba w Armii Andersa stały się momentami ważnymi nie tylko w biografii Czapskiego. Wydarzenia te wpłynęły także na rozumienie przez artystę sztuki²¹. Malarz podczas pobytu w Griazowcu streszczał współwięźniom

¹⁹ J. Czapski, *Wpływy i sztuka narodowa*, w: tenże, *Patrząc*, dz. cyt., s. 43-53.

²⁰ Tenże, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, w: tenże *Patrząc*, dz. cyt., s. 60.

²¹ Wojciech Karpiński podkreślał znaczenie doświadczeń wojennych dla rozwoju duchowego Czapskiego. Wskazywał, że malarz dostrzegał nastroje atonii i osłabienia więzi międzyludzkich po 1945 roku i bliski był mu pogląd Arthura de Gabineau: „Zrozumiałe jest aż za bardzo, z jaką łatwością musieli się ześlizgnąć w atonię ludzie, którzy widzieli następujące po sobie dynastie, ruinę miast, zniszczenie handlu, rozproszenie rodzin, rzezie ludzkie. [...] Gdy się jak Saadi było wolnym człowiekiem, potem żołnierzem, potem więźniem chrześcijańskiego wodza feudalnego, gdy się pracowało jako robotnik ziemny przy fortyfikacjach księcia Antiochii i ostatecznie wróciło pieszo z powrotem do Farsu i Szirazu – jakże łatwo przyjąć, że nic z tego, co istnieje, nie jest rzeczywiste, a przynajmniej nie jest warte przywiązania. Trwałość związków daje im dwie trzecie ich wartości; niestałość w miarę

i wykładał *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta²². Komentował dzieło francuskiego pisarza w kontekście myśli Blaisa Pascala i wskazywał, że w tej powieści została przedstawiona wizja nicości stosunków światowych, pychy arystokratycznej, młodości oraz piękna i sławy, a także miłości erotycznej. Nicość wszelkiej doczesności, pochwała sztuki jako jedynej i niepełnego partycypowania człowieka w wyższej rzeczywistości. Sztuka w dziele Prousta – według autora *Na nieludzkiej ziemi* – odgrywa rolę podobną do łaski w koncepcji Pascala, ujawnia wieczne prawdy i umożliwia zakorzenienie w wyższej rzeczywistości. Zbiór szkiców na temat pobytu w Stanach Zjednoczonych i w Europie po wojnie Czapski zatytułował bardzo znamienne: *Tumult i widma*, odwołując się do motta z Pascala, w którym termin „tumult” oznaczał zbiegowisko i wzdurliwe traktowanie prawdy. W Związku Sowieckim malarz napisał szkice *Tło rosyjskie*, *Tempo i jakość pracy*, *O przerwach w pracy*, *O skokach i locie*, *O wizji i kontemplacji*, *Lenistwo płodne*, w których przedstawił własną wizję sztuki, a przede wszystkim dyscypliny twórczej. Dla Czapskiego w procesie twórczym najważniejsza była kontemplacja, rozumiana jako uchwycenie piękna w rzeczywistości, czynność poznawcza skierowana na widzenie prawdy w sposób bezpośredni. Kontemplacja dla polskiego malarza, podobnie jak dla mistyków chrześcijańskich, wiązała się z łaską w postaci wstrząsającego momentu widzenia. Czapski za Cyprianem Kamilem Norwidem uważał, że „człowiek maluje procent od kontemplacji”²³ i podobnie jak poeta oraz Simone Weil odrzucał imaginację na rzecz kontemplacji. Przeciwnieństwem wyobrażenia, według tej ostatniej, jest proces wcielania, a następnie przewycięzania ograniczeń natury na wzór Chrystusa. W późnych szkicach Czapskiego i w jego dziennikach kontemplacja bywa ujmowana jako proces intelektualnego oraz emocjonalnego wchodzenia w rzeczywistość, w jej najciemniejsze obszary²⁴, aby zobaczyć w niej pierwiastki porządku nadprzyrodzonego, przewycięzać skończoność bytu, przedłużyć trwanie, przeobrazić poprzez widzenie w horyzoncie piękna. Malarz, za Weil, ogromne znaczenie przypisywał uwadze. Francuska myślicielka twierdziła, że „[u]waga osiągnąwszy możliwy dla siebie sto-

czasu powoduje obojętność. Sceptycyzm ogromny ogarnął z tego powodu już wcześniej Zachód umęczony”. Cyt. za: W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, Warszawa 2007, s. 105.

²² J. Czapski, *Proust w Griazowcu*, w: tenże, *Czytając*, Kraków 1990, s. 153-156.

²³ Czapski przytaczał ten fragment z dzieł Norwida m.in. w dzienniku. Zob. J. Czapski, *Wyrwane strony*, dz. cyt., s. 30.

²⁴ Karpiński wspominał, że Czapski czytał teksty na temat życia w getcie (m.in. Adiny Blady Sz wajger), gdyż – jak twierdził – „ukazują życie niemalowane [...] a prawie wszystkie inne ukazują świat malowany, nieprawdziwy. Po spojrzeniu w otchłań lepiej mi się maluje, spokojniej”. Zob. W. Karpiński, dz. cyt., s. 74.

pień, staje się tym samym, co modlitwa. Zakłada obecność wiary i miłości”²⁵. Podobnie Czapski, proces twórczy łączył z brakiem dowolności, bezpośrednim doznaniem natury, czuciem, rozszerzaniem świadomości, łaską widzenia, koniecznością, dyscypliną kontroli obiektywnej, „tajemną wolnością”²⁶. Zdaniem Weil i Czapskiego uwaga stanowi źródło prawdy i wyraża się w patrzeniu. W dzienniku malarz zanotował:

Mój rytm to od zawsze praca na dwóch piętrach: pierwsze piętro – studiowanie, możliwie obiektywne, natury, do ostatnich granic uwagi, analitycznie, aż do zgubienia siebie, odkrywające na każdym skrawku nieskończone światy form i barw. Drugie piętro – to już po zatraceniu i nasiąknięciu naturą, już w wizji...²⁷

Dlatego też, jak dowodziła Pollakówna, obrazy w ujęciu Czapskiego to świadectwa „porażenia widzianym”, „zapisy olśnień” czy też „zapisy zobaczeń”²⁸. Zdaniem Mańkowskiego wizje Czapskiego można uznać za epifanie bytu, wprowadzające w obszar widzialnego bogactwo nigdy niezobaczonych form i kształtów²⁹. Artysta twierdził:

Co daje malarstwo? Esencję poetycką, którą rodzą nie ekstazy, nie szały, nie paroksyzm czy pożar wewnętrzny [...], ale surowy ład, wciąż drążony głębiej i głębiej, czujne i czułe widzenie, płynące z samotnej kontemplacji coraz jakby szczuplejszej ilości elementów³⁰.

Czapski – podobnie jak Marcel Proust – uważał, że w sztuce objawiają się najbardziej istotowe pierwiastki ludzkiej natury³¹. W dziele artystycznym

²⁵ S. Weil, *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism z lat 1921-1957*, przeł. A. Wielowiejski, Warszawa 1961, s. 310.

²⁶ J. Czapski, *Błok i swoboda tajemna*, w: tenże, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 121-128.

²⁷ Tenże, *Wyrwane strony*, dz. cyt., s. 108.

²⁸ J. Pollakówna, *Olśnienia i medytacje...*, dz. cyt., s. 164.

²⁹ Z. Mańkowski, dz. cyt., s. 200.

³⁰ J. Czapski, *O trzech młodzieńcach*, w: tenże, *Patrząc*, dz. cyt., s. 301.

³¹ Gilles Deleuze dowodził, że w powieści Prousta „sztuka to prawdziwa transmutacja materii. Materia ulega w niej uduchowieniu, miejsca fizyczne dematerializują się, by przepuścić przez siebie i rozszczepić esencję, czyli jakość świata pierwotnego. Tak właśnie potraktować materię można jedynie za pomocą określonego «stylu». [...] Esencje to narodziny świata; styl zaś to przedłużenie owych narodzin i ich rozszczepienie, narodziny odzyskane w materii tożsamej z esencją, narodziny przekształcone w metamorfozę przedmiotów. Styl to nie człowiek; styl to sama esencja. [...] W sztuce materii ulegają uduchowieniu, miejsca zaś dematerializacji. Dzieło sztuki jest więc światem znaków, znaki te jednak są niematerialne i nie są już nieprzezroczyście: przynajmniej dla oka i ucha artysty. Po drugie,

materia ulega uduchowieniu i wyraża fundujące ją esencje. Styl jest zatem przestrzenią spotkania porządku istotowego i materialnego, a równocześnie pozwala wyeksponować różnicę jakościową dzielącą rzeczywistość doczesną i transcendencję. Czapski podkreślał, że dla Prousta styl jest pozbawiony dowolności, jest „wcieleniem jedynej i niepowtarzalnej treści”, zaś sztuka to „ujawnienie wiecznych prawd”³².

Polski malarz w swoich szkicach i dziennikach wielokrotnie eksponował znaczenie kontemplacji w akcie twórczym. Czapski uważał, że sztuka jest związana ze studiowaniem i bezpośrednim doznaniem natury, którą należy kontemplować. Doświadczenie i widzenie natury stanowi główne źródło natchnienia malarskiego. Kontemplację artystyczną autor *Na nieludzkiej ziemi* porównywał z kontemplacją religijną oraz modlitwą. Formę – zdaniem Czapskiego – uzyskuje się w obrazie za pomocą koloru i światła, elementów plastycznych, nie zaś tematycznych. Celem tak rozumianej sztuki jest poszerzanie świadomości życia oraz poznawanie w miłości. Pisał jakże charakterystycznie:

Tak czy inaczej, malarstwo i inne sztuki służyły nam zawsze od czasów zamierzchłych, i służyć nam dalej będą jako spotęgowanie świadomości życia i świadectwo intymnej prawdy człowieka³³.

Pewno, że miłość wszechludzka jest najtrudniejsza, ale i ona może być zastoną złości, tylko myślą utkaną z marzeń. Realna miłość jest zawsze miłością aktywną i w czynie nieugiętą, tą, którą w okrutnym świecie musimy uprawiać. I poprzez tę nieustanną walkę dotrzeć musimy do wszechobejmującej miłości, która ogarnia i wrogów³⁴.

W klasycznej filozofii kontemplacja oznacza „zabarwione emocjonalnie akty poznawcze, nastawione na przyjmowanie poznawanej rzeczywistości,

sensem owych znaków jest esencja, esencja w blasku swej mocy. Po trzecie, znak i sens, esencja i przemieniona materia pokrywają się i jednoczą w doskonałej odpowiedniości. Tożsamość znaku jako stylu i sensu jako esencji: oto, co cechuje dzieło sztuki” (G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 48-51). Co istotne, Czapski, podobnie jak Maritain, polemizował z interpretowaniem dzieła Prousta jako utworu niereligijnego (co czynił m.in. François Mauriac) i dowodził, że w tym utworze został przedstawiony metafizyczny i religijny stosunek autora do sztuki. Zob. J. Czapski, *Marcel Proust*, w: tenże, *Patrzqć*, s. 30-32; J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, dz. cyt., s. 80.

³² J. Czapski, *Marcel Proust*, dz. cyt., s. 20 i 28.

³³ Tenże, *Konieczność i łaska*, w: tenże, *Patrzqć*, dz. cyt., s. 385.

³⁴ Tenże, *Jak żyć?*, w: tenże, *Patrzqć*, dz. cyt., s. 399.

niepodporządkowane bezpośrednio celom praktycznym”³⁵. Arystoteles twierdził, że poprzez kontemplację człowiek upodobnia się do absolutu, który kontempluje sam siebie. Odmienne są tu jedynie obiekty głębokiego poznania: dostępne w swej materii zmysłom przedmioty i stany. Tomasz z Akwinu natomiast kontemplację definiował jako trwanie intelektu przy poznawanej prawdzie bytu. Poprzez akt kontemplacji człowiek wykracza poza materialność, doświadcza w podmiocie i stworzeniu istnienia niematerialnego pierwiastka, stanowiącego rację bytu rzeczy. Kontemplacja w tomizmie oznacza jednak także poznawanie w miłości i implikuje zaangażowanie intelektu oraz woli. Maritain eksponował znaczenie kontemplacji w procesie tworzenia sztuki i wskazywał, że umożliwia ona czułość duchową w kontakcie z materią³⁶. Poprzez kontemplację artysta w dziele naśladuje piękno uchwycone w rzeczywistości, dzięki czemu materialne elementy piękna przenikają obraz, kształtują jasność formy i wyrażają promieniowanie bytu. Maritain podkreślał, że obszary grzechu potrzebują kontemplacji, gdyż w nich ukryta jest tajemnica stworzenia, zaś poznając przedmiot w intuicji, posiadanej przez zmysł, człowiek doświadcza jego obecności. Artysta, zdaniem tomisty i Czapskiego, dzięki intuicji oraz kontemplacji ma możliwość momentalnego odczuwania niewidzialnego wymiaru bytu, poznania wewnętrznych aspektów materii. W efekcie może przetworzyć rozpoznaną wizję na nowy, widzialny obraz. W ten sposób malarze tworzą pewnego rodzaju metafizyczną przestrzeń, a osiągają to „przez niejasne poznanie – poprzez intuicję poetycką – tych tajemnic świata widzialnej materii, które mają być ukazane w obrazie, i dających się odczuć czy narzucających się wewnętrznych rzeczywistości świata bytu”³⁷. Zarówno Czapski, jak i XX-wieczni tomści eksponowali znaczenie kontemplacji w tworzeniu dzieł malarskich, wskazując przy okazji na rolę studiowania natury prowadzącego do odkrycia istnienia elementów materialnych piękna; formę obrazu ujmowali plastycznie, a nie tematycznie.

Józef Czapski o twórczej jaźni

Czapski w szkicach podkreślał, że ludzkie uczucia zakotwiczone są w wyższej rzeczywistości i nie da się ich sprowadzić do relatywnych stanów umysłu, będących efektem biologicznego i psychologicznego funkcjonowania jednostki. Pol-

³⁵ P. Furdzik, *Kontemplacyjne poznanie*, hasło w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. V, red. A. Maryniarczyk i in., Lublin 2004, s. 829.

³⁶ J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, dz. cyt., s. 57.

³⁷ Tenże, *Intuicja twórcza i poznanie poetyckie*, dz. cyt., s. 308.

ski malarz przepisywał do prowadzonych przez siebie dzienników fragmenty z dzieł Hugona von Hofmannsthal, Marcela Prousta i Fiodora Dostojewskiego na temat istnienia nadprzyrodzonej sankcji uczuć człowieka. Bodajże najczęściej Czapski przywoływał następujący fragment z *Braci Karamazow*:

Wiele na ziemi jest skrytego przed nami, ale w zamian za to dane nam jest tajne, wewnętrzne wycucie żywego związku naszego ze światem innym, górnym, wyższym, a i korzenie naszych uczuć tkwią nie tutaj, ale w światach innych³⁸.

Ten cytat z dzieła Dostojewskiego malarz skomentował następująco:

Tylko tajemnicze dotknięcie się światów wyższych, mówi dalej Dostojewski, daje nam pełnię życia. Gdy zginie to uczucie, to staniemy wobec życia obojętni i nawet znienawidzimy je. Czym jest w ogóle sztuka, czym jest głębokie i twórcze u Prousta umiłowanie życia i ludzi, jak nie „tajemniczym dotknięciem się światów innych, wyższych”³⁹.

W szkicu z 1928 roku Czapski zauważa, że problem zakorzenienia uczuć w wyższej rzeczywistości przedstawiony w cytowanym wcześniej fragmencie *Braci Karamazow* został poruszony także w ostatnim tomie *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta w kontekście tworzenia dzieła artystycznego⁴⁰. Według Prousta kontemplacja natury łączy się z afektywnym poznaniem, przeczuwaniem nieskończoności poprzez doznanie emocjonalne. Znaczenie stanów emocjonalnych i jaźni w procesie twórczym eksponował również Maritain. Pisał:

Możemy, wydaje mi się, powiedzieć, że najbardziej bezpośrednie w osiągnięciach intuicji poetyckiej jest doznanie rzeczy świata, gdyż dla duszy człowieka jest naturalne, że poznaje rzeczy wcześniej, zanim pozna siebie: lecz najważniejsze jest doznanie jaźni – w przebudzeniu się bowiem podmiotowości uczucie doznane w prześwietlonej nocy swobodnego życia intelektu staje się intencjonalne i intuicyjne, staje się decydującym środkiem poznania przez pokrewieństwo (upodobanie)⁴¹.

³⁸ Cyt. za: J. Czapski, *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44, s. 23.

³⁹ Tamże, s. 23-24.

⁴⁰ Czapski twierdził: „Na ostatnich stronach *Le Temps retrouvé* mówi Proust o dziele swego życia: trzeba je karmić jak niemowlę, tworzyć jak świat, budować jak świątynię, «nie pozostawiając na boku tych tajemnic, które mają prawdopodobnie swoje wytłumaczenie tylko w innych światach i których przecucie jest tym, co nas najgłębiej wzrusza w życiu i w sztuce»”. Zob. J. Czapski, *Marcel Proust*, dz. cyt., s. 31.

⁴¹ J. Maritain, *Intuicja twórcza i poznanie poetyckie*, dz. cyt., s. 305.

Zarówno w rozważaniach Czapskiego, jak i Maritaina można odnaleźć ślady koncepcji ujmowania człowieka jako mikrokosmosu, zawierającego w sobie wszystkie elementy oraz jakości uniwersum⁴². Dla polskiego artysty punktem wyjścia dla każdego aktu twórczego jest wzruszenie, zaś malarstwo wyraża świadomość życia. Przekonanie o usankcjonowaniu doświadczenia ludzkiego w wyższej rzeczywistości prowadzi ponadto do postulatu organizowania egzystencji podług imperatywu urealniania prawdy, dobra i piękna. Wizja twórczego życia, jaka wyłania się z tekstów Czapskiego, zorientowana jest zatem na nieustanne konfrontowanie się z bólem istnienia, który należy pomieścić w sobie, nie popadając w permanentną rozpacz. W eseju „Ja”, w którym malarz dowodził zasadności eksponowania własnej osoby i doświadczeń w dziełach literackich⁴³, nawiązywał także do problemu woli. Odwołując się do ujęcia znanego mu z pism Simone Weil, zarzucał filozofce, iż niesłusznie podkreśla znaczenie uwagi w samodoskonaleniu się i deprecjonuje kwestię woli; zapewne z tego powodu, iż sama była kobietą niesłyszanie silną. W dzienniku malarz zanotował:

Egzasperacja! Skończyłem JAKBY czytanie moich notatek. Zdają mi się dobre. Połączenie bezsilności i szkoły woli ciągłości⁴⁴.

Konfrontacja z bólem wpisanym w życie ludzkie, z doświadczeniem utraty i traumy wymaga siły woli. Owa konfrontacja umożliwiła przezwycięzenie rozpacz⁴⁵, akceptację realnego wymiaru istnienia, uczynienie swojego losu włas-

⁴² Czapski z dziennika Brzozowskiego przepisał fragment, w którym filozof ujmował człowieka jako mikrokosmos: „Každy ma w sobie Boga – stworzenie świata – upadek – odkupienie – całą tragedię bytu, która okolona jest przez ciemną noc, nie mającą znaczenia, ani nazwy w ludzkim życiu. Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”. Zob. J. Czapski, *Złote gwoździe*, dz. cyt., s. 20.

⁴³ Czapski w szkicu „Ja” dowodził zasadności rozpatrywania problemu „ja” w procesie tworzenia dzieł artystycznych: „Chcę dziś mówić o tej formie literackiej, gdzie „ja” jest nie do uniknięcia, o pisarzach, dla których ta gorsząca Bocheńskiego mieszanina problemów generalnych z przeżyciami najbardziej intymnymi była stylem ich myślenia i odczuwania. Chciałbym tu zastosować w zwężonym zakresie zdanie z pamiętnika Brzozowskiego: «co nie jest biografią – nie jest w ogóle». Dla tych pisarzy ich myśli o świecie były ich biografią na równi z ich trawieniem, troskami materialnymi czy analizą swoich osobistych uczuć czy potknięć. I nie warto ich czytać, jeżeli się ich również nie zasymiluje jako części własnej biografii”. Zob. J. Czapski, „Ja”, w: tenże, *Czytając*, Kraków 1990, s. 165-166.

⁴⁴ J. Czapski, „Post mortem...”: *Nareszcie znalazłem właściwy tytuł*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44, s. 7.

⁴⁵ Czapski z dziennika Brzozowskiego przepisał fragment, w którym filozof przeciwstawiał rozpacz sile woli: „Rozpacz jest rzeczą łatwiejszą niż spokojne i zimne spojrze-

nym, a w wyniku tego podjęcie wysiłku pracy, zaangażowania, czułej troski wobec tego, co istnieje. Czapski niejednokrotnie w swoich pismach wskazywał na wagę wymienionych jakości i trybów egzystencji. Malarz w szkicach oraz dziennikach przypominał następującą frazę z *Pamiętnika* Stanisława Brzozowskiego: „Krańcowe zwątpienie staje się, nie wiedząc o tym, organem wiary”⁴⁶. Ten cytat Czapski łączył z rozważaniami Weil, która twierdzi, że człowiek powinien nieustannie wchodzić w obszary ciemności i grzeszność rzeczywistości oraz własnej osoby na wzór wcielenia Chrystusa, aby przewyciężyć zło. Konfrontacja z bólem istnienia sprowadzać się zatem winna – przekonywał – do ciągłego przyswajania własnej kondycji i kondycji świata, nie zaś do zaprzeczania czy separowania się od nieakceptowanych obszarów zła. Czapski pisał w dzienniku:

Bezsilność, przyjąć wszystko, przyjąć i bezsilność, kiedy każdej chwili praca twoja może się urwać i siły – tylko że to nie takie proste, to powolne staczanie się w rozkład z nawrotami i złudzeniami. Więc trzeba inaczej stawiać sprawę i bez gestu i hałasu się ograniczać.

Fénelon mówi w jednym z listów do p. de Ferquela: „Ciągłe miotam się i ciągle mącą mnie niepotrzebne sprawy, a jedna rzecz byłaby konieczna, zachować spokój wewnętrzny i pracować nad sobą. [...] Nie mam w sobie samym żadnego punktu oparcia. Idee ważne, dobre postanowienia, przepadają co chwila, tak że śladu po nich nie ma. Trzeba by mieć w sobie Boga obecnego czy jaką myśl opartą o Boga – nie ma jej we mnie, życie uważać by trzeba jako wprawkę, jak drogę do cnoty, zamiast z tego życia robić cel. I dalej dalsze strony, świadomość siebie bez hysterii, bez fałszującej wszystko egzageracji, jakie [daje] w i d z e n i e naszej beziły i nicości”⁴⁷.

W szkicach i dziennikach Czapskiego można zauważyć dwa sposoby pojmowania twórczej jaźni. Po pierwsze „ja” dla malarza oznacza przestrzeń świadomości, z perspektywy której można obserwować i kontemplować wewnętrzne doznania, emocje, spory z samym sobą. Po drugie, jaźń to również proces nieustannego rozwoju oraz rozszerzania samoświadomości, stanowiący ważny kontekst rozumienia historii – wszak na tle swojego życiorysu Czapski opisywał oraz próbował zrozumieć XX-wieczne dzieje i wydarzenia artystyczne. Dla malarza badanie własnego „ja” wiąże się z wymogiem akceptowania wszystkich doświadczanych emocji, namysłu, zwątpień, bo tylko taka

nie na rzeczy tak, jak są one. Bardziej niż wszelkie braki kultury ciąży i jest groźniejszy wewnętrzny rozstrój woli, wzrastający brak odwagi”. Cyt. za: J. Czapski, *Złote gwoździe*, dz. cyt., s. 46.

⁴⁶ Cyt. za: J. Czapski, *O Stanisławie Brzozowskim*, w: tenże, *Patrząc*, dz. cyt., s. 285.

⁴⁷ J. Czapski, *Wyrwane strony*, dz. cyt., s. 63.

akceptacja umożliwia afirmatywny stosunek do własnej kondycji, co z kolei otwiera szansę na podjęcie trudu samodoskonalenia. Artysta wobec przeżywanych stanów afektywnych i rzeczywistości zewnętrznej przyjmował dowolnie postawę otwartą, chłonną oraz niechętną apriorycznym sądom i ocenom, gotów był także zaakceptować wydarzenia bolesne i własne cierpienie. Malarz opisywał własne emocjonalne doświadczenia jako procesy płynne, zależne od woli oraz wiary. Podkreślał to między innymi w korespondencji z Jeanem Colinem:

Od mej odległej młodości zachowuję wspomnienie krótkiego tekstu Weiningera – który umiałem na pamięć, nawet go dobrze nie rozumiejąc (czy rozumiem go teraz?) i ten tekst często pomagał mi zaakceptować również lęk. „Lęk jest odwrotną stroną każdego aktu woli. Im wola jest silniejsza, tym większy jest lęk. I nawet wówczas, gdy człowiek staje się wszystkim, staje się Bogiem – musi przeżyć ostatnią, najstraszniejszą trwogę”. Daleko temu tekstowi do ortodoksyjności, ale pokazuje nam prawdę, doświadczenie osobiste, przeczucie. [...] Z trudem ośmielamy się to powiedzieć, bo nie jesteśmy godni, ale czyż nasza wiara nie jest tą właśnie pewnością bycia umiłowanym?⁴⁸

Czapski procesy badania własnej jaźni łączył z tworzeniem sztuki. Śladem Maritaina wskazywał, że w intuicji artystycznej podmiotowość stanowi narzędzie przenikania rzeczywistości, a „to, czego szuka malarz w rzeczach widzialnych musi posiadać ten sam rodzaj wewnętrznej głębi i niewyczerpane, możliwe do ukazania rezerwy, co jego własne ja”⁴⁹. Zdaniem francuskiego tomisty i polskiego malarza, naturę należy postrzegać jako misterium tworzenia i w konsekwencji naśladować jej wewnętrzne procesy. Według filozofa to, co poznawane, zapośredniczone jest tyleż w rzeczach, co w jaźni poznającego, a zatem akt kognicji łączy w sobie różne wymiary. Dla Maritaina najważniejszy był jednak aspekt „nieskończonych głębi widzialnego, dotykalnego bytu, jaki daje się narysować czy odtworzyć w kolorach i w liniach, aspekt czy element tajemnicy świata widzialnej materii czy namacalnego istnienia”⁵⁰. Także Czapski tworzenie dzieł malarskich łączył tyleż z poznawaniem „ja” twórczego, co świata zewnętrznego. Maritain i autor *Na nieludzkiej ziemi* uważali, że choć jaźni nie można w pełni poznać, to konieczne jest eksplorowanie jej głębi, gdyż dzięki temu artysta może otwierać się na poznawanie natury. Tomista, podob-

⁴⁸ *Myślę, że wiem najważniejsze. Czapski-Colin. Wybór listów*, przeł. A. Sawicki, Kraków 1990, s. 30.

⁴⁹ J. Maritain, *Intuicja twórcza i poznanie poetyckie*, dz. cyt., s. 307.

⁵⁰ Tamże.

nie jak polski malarz, podkreślał znaczenie podmiotowości artysty i wiary dla tworzenia dzieł sztuki:

Widzimy tutaj, jak bardzo istotna jest dla poezji podmiotowość poety. [...] Mam na myśli podmiotowość w najgłębszym sensie ontologicznym, to znaczy substancjalną całość osoby ludzkiej, świat sam dla siebie; podmiotowość, którą duchowość duszy czyni zdolną do panowania nad sobą przez swoje własne immanentne akty i która pośredku wszystkich podmiotów poznawanych jako przedmioty jedynie siebie poznaje jako podmiot. Podobnie jak boskie tworzenie zakłada znajomość własnej istoty posiadanej przez Boga, tak i tworzenie poetyckie – jako podstawowe wymaganie – zrozumienie przez poetę jego własnej podmiotowości, aby mógł stworzyć⁵¹.

Kontemplacja, jak podkreślał francuski filozof, łączy się z przeżyciem opisywanej przez Jana od Krzyża nocy duszy, czyli śmierci i zwątpienia we wszystko, w tym także w Boga; nocy, którą człowiek jest w stanie przetrzymać jedynie dzięki łasce oraz sile woli⁵². Czapski w szkicach oraz dziennikach także odwoływał się do pism Jana od Krzyża i –podobnie jak Maritain – eksponował znaczenie łaski oraz woli w momentach zwątpienia czy też kryzysu egzystencjalnego. Dzięki kontemplacji – przekonywał – doświadczenie egzystencjalne zostaje oczyszczone i przybiera postać swoistej matrycy, z której wyłaniają się akty myśli i percepcji, a w konsekwencji istnienie człowieka staje się istnieniem, które pragnie dać siebie innym – istnieniem zorientowanym na poznawanie w miłości, chroniącym relacje i drugą osobę, nie zaś tylko własne „ja”.

Zakończenie

Można wskazać szereg *locis communis* rozumienia sztuki przez Czapskiego oraz Maritaina, przedstawiciela XX-wiecznego tomizmu. Zarówno polski malarz, jak i francuski filozof podkreślali rolę kontemplacji, intuicji i łaski w procesie twórczym; nie stronili od powodowanego miłością poznawania obszarów doczesnego zła; wzywali do badania i akceptowania procesów dziejących się w twórczym „ja”. Sztuka, zdaniem Czapskiego i Maritaina, należy do porządku intelektualnego (poznawania intuicyjnego) oraz afektywnego. Celem tak rozumianej sztuki jest próba wyrażenia w materii malarskiej promienio-

⁵¹ Tamże, s. 291.

⁵² J. Maritain, *Naturalne doświadczenie mistyczne i próżnia*, w: tenże, *Pisma filozoficzne*, dz. cyt., s. 128-131.

wania bytu i poszerzania świadomości życia, jego zakorzenienia w wyższej rzeczywistości. Ikonofilia w ujęciu autora *Na nieludzkiej ziemi* wiąże się właśnie z uznawaniem tego metafizycznego wymiaru istnienia.

Powtórzyć wypada, że obaj twórcy pozostawali w kręgu arystotelewsko-tomistycznej koncepcji *habitusu*, w której dobro stanowi przestrzeń egzystowania osób posiadających trwałą dyspozycję do cnotliwego życia. Maritain podkreślał znaczenie *habitusu* w egzystencjalnym tomizmie:

[...] istnieją szczególne zdolności intelektu dla każdej nauki, istnieje również *habitus*, czyli zdolność intelektualna metafizyka, i zdolność ta, ów *habitus*, odpowiada bytowi – przedmiotowi intuicji [...]. Tak więc mamy dwa „światła” (mówiąc językiem scholastyki), które trzeba rozróżnić: jedno ze strony przedmiotu, drugie ze strony *habitusu*, czyli zdolności intelektualnej. Typowy sposób pojmowania intelektualnego, czyli oglądu egzy-detycznego, stopień niematerialności, duchowości w sposobie uchwycenia przedmiotu i dostosowania się do niego, jakiego wymaga rzeczywistość transobiektywna, ukazująca się jako przedmiot pod takim czy innym dostępnym umysłowi „wykładnikiem”, tworzy to, co starożytni nazywali *ratio formalis sub qua*, obiektywne światło, w którym rzeczy są, na tym czy innym szczeblu wiedzy, poznawalne dla rozumu; a jednocześnie istnieje dostosowane do tego światła obiektywne światło subiektywne, pobudzające subiektywny dynamizm intelektu. Przez to światło subiektywne sam intelekt jest dostosowany do swego przedmiotu i staje się bardziej sprawny w odniesieniu do niego; oto dlaczego tomiści mówią, że *habitus* to *lumen*, światło – nie w porządku przedmiotowym, lecz w porządku działania, tj. wywoływania lub urzeczywistniania aktu poznania⁵³.

W szkicach i dziennikach Czapskiego odnajdujemy oba, znane z rozważań francuskiego filozofa rozumienia *habitusu*. Pierwsze związane jest z kontemplacją, studiowaniem natury oraz wizją artystyczną, czyli działaniami poznawczymi, zorientowanymi na uchwycenie przedmiotu realnie istniejącego poza podmiotem. Za podstawę tak ujmowanego *habitusu* można uznać zdolność do bezpośredniego doznawania istnienia materialnych rzeczy za pomocą zmysłów, a następnie do afektywnego i intelektualnego ich poznania, które prowadzi do doświadczenia intuicyjnej wizji bytu. Drugie rozumienie *habitusu* poświadczane w tekstach polskiego malarza jest ściśle związane z pierwszym ujęciem i obejmuje badanie własnej podmiotowości. Polski malarz wielokrotnie eksplikował i potwierdzał zasadność nieustannego doskonalenia się na drodze poznawania rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, z równoczesnym założeniem, iż oba kierunki kognicji prowadzić winny do odnajdowania drogi ku transcendencji. Czapski akcentował znaczenie czucia i uwagi

⁵³ J. Maritain, *Intuicja bytu*, w: tenże, *Pisma filozoficzne*, dz. cyt., s. 146-147.

w procesie urzeczywistnienia wartości. Człowiek bowiem – jak dowodził autor *Na nieludzkiej ziemi* – nie działa moralnie i estetycznie, a jedynie może ukierunkowywać wszelkie swoje akty ku dobru i pięknu. Wartości w tomizmie oznaczają transcendentalia, niemające własnego bytu, którym trzeba dopiero „stworzyć” rzeczywiste podstawy przejawiania się⁵⁴. Malarstwo stanowiło dla polskiego artysty właśnie taką przestrzeń urzeczywistniania wartości, obrazowania wizji przedmiotu w horyzoncie piękna. Ukierunkowanie ku wartościom umożliwia – jak zdaje się sądzić Czapski – zachowanie wewnętrznej autonomii i niezależności od traumatycznych okoliczności historycznych, co zwrótnie przyczynia się do udostępniania poprzez własną aktywność twórczą idei prawdy, piękna i dobra. Człowiek – jak dowodził autor *Swobody tajemnej* – może, a nawet powinien, pracować nad utrwalaniem w sobie stałej dyspozycji do poznawania rzeczywistości po to, by doświadczyć zakotwiczenia stanów historycznej i materialnej doczesności w tym, co metafizyczne. Tak charakterystyczne dla malarza uodpornienie się na nowoczesne, a przede wszystkim XX-wieczne kryzysy teodycei w jego wizji wiąże się ponadto z postulatem odważnego wchodzenia w obszar zła, czynionego po to, by odnaleźć w nim prześwity boskiego porządku, a tym samym dokonać przyswojenia losu własnego i innych, zadomowienia w sferze sensu.

Niech podsumowaniem tych rozważań będzie wypis Czapskiego z *Siły ciężenia i łaski* Weil. To bardzo znamienity fragment, opowiadający o sile artystycznego i ludzkiego pragnienia sensu, które spełnia się w przestrzeni pomiędzy *profanum* i *sacrum*:

Zniszczenie czego jest świętokradztwem? Nie tego, co jest w dole, bo to nie ma znaczenia. Nie tego, co jest w górze, bo tam nawet sięgnąć niepodobna. *Metaxu*. *Metaxu* to dziedzina dobra i zła. Żadnej istoty ludzkiej nie wolno pozbawiać jej *metaxu*, to znaczy tego dobra względnego i o niejednolitej wartości (dom rodzinny, ojczyzna, tradycja, kultura itd.), które daje duszy pokarm i ciepło, i bez którego, poza świętością, ludzkie życie jest niemożliwe⁵⁵.

W szkicu *Raj utracony* Czapski sceptycznie odnosił się do charakterystycznego dla mitu małych ojczyzn pojmowania sztuki jako przestrzeni odzyskiwania czystych radości, chociaż sam przecież boleśnie przeżywał wykorzenienie z miejsc kraju lat dziecińczych na skutek zrządeń historii⁵⁶. *Habitus* nowoczes-

⁵⁴ É. Gilson, *Realizm tomistyczny*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1968, s. 49.

⁵⁵ S. Weil, *Siła i łaska ciężenia. Fragmenty*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44, s. 95.

⁵⁶ J. Czapski, *Raj utracony*, w: tenże, *Patrząc*, s. 128-145.

nego ikonofila w ujęciu Czapskiego – co starałam się pokazać – stanowi trwałą dyspozycję do poznawania świata i siebie w horyzoncie wartości, akceptacji, a także powtarzania porządku obecności poprzez tworzenie dzieł malarskich. Owa dyspozycja wymaga stałego wysiłku, opiera się na ćwiczeniu woli, ufności wobec Opatrzności, samodoskonaleniu i rozwijaniu świadomości tego, co metafizyczne w ścisłym połączeniu z pamięcią o realiach historycznych.

Aleksandra Kremer

Poezja z wystawy. Polskie literaturoznawstwo i historia sztuki wobec konkretyzmu

Dwie dyscypliny

Humanistyka XX-wieczna nieraz podejmowała kwestie mieszania się sztuk, obecności tekstu w pracach wizualnych oraz wizualizacji literatury. Niemniej w polskich badaniach literackich, poza rzadkimi wyjątkami, utwory zwizualizowane zwykło się analizować z perspektyw komparatystycznych jako przypadki z pogranicza literatury i plastyki, swój szczególny wygląd zawdzięczające obecności drugiej dziedziny określanej jako malarstwo, grafika, typografia, czy też łączące te domeny intermedium². Tymczasem kuratorzy i badacze sztuk wizualnych znacznie łatwiej uznawali nie tylko intermedia, lecz także teksty pisane za nową postać sztuki. Pisano, że od teraz: „Język pojawia się w dziele sztuki [...] Język sytuuje się *obok* dzieła sztuki, jako komentarz [...] Język pojawia się *zamiast*

¹ Tekst powstał w oparciu o monografię A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015, do której stanowi dopowiedzenie. Spore partie zostały wprost przedrukowane z rozdziałów drugiego i szóstego książki. Za zgodę dziękuję Wydawnictwu IBL PAN.

² Tak np. przedstawiają swoje analizy twórczości awangardowej i eksperymentalnej: B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005; P. Rypson, *Obraz słowa: historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993. Podobnie zresztą postępują niektórzy badacze zagraniczni, np. W. Bohn, *Reading Visual Poetry*, Madison–Teaneck 2011; J. Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996.

dzieła sztuki [...] Język pojawia się *jako* dzieło sztuki [...]”³. Wynikająca stąd otwartość sztuk wizualnych na druki, książki i plansze z tekstem została utrwalona chyba szczególnie przez konceptualizm, ale do niego ta sytuacja się nie ogranicza⁴.

Obie dyscypliny interesowały się zatem pracami łączącymi tekst i obraz. Wydaje się jednak, że to historia sztuki wykorzystwała takie prace do gruntownego przemyślenia swojego przedmiotu badań i jego definicji. Literaturoznawstwo zaś rzadziej dążyło do przeformułowania pod tym kątem koncepcji literatury. Zamiast tego, do analizy prac uznanych za tekstowo-obrazowe poszukiwano wykraczających poza samą literaturę narzędzi interdyscyplinarnych, komparatystycznych lub wychodzących ponad podziały dziedzinowe metod semiotycznych⁵.

Na to zróżnicowanie naukowego podejścia do prac tekstowo-obrazowych nakłada się podział na dwa oddzielne obiegi dzieł: obieg wystaw, katalogów i krytyki artystycznej oraz obieg tomików, czasopism literackich i krytyki literackiej. Oczywiście zdarzają się punkty wspólne, a oba obiegi powinny być znane humanistom z obu dyscyplin. Jeśli mowa jednak o profesjonalnym zaangażowaniu, bez wątplenia mamy dwie domeny i ich dwa instytucjonalne porządki⁶.

³ W.M. Faust, *Bilder werden Worte*, cyt. za: S.J. Schmidt, *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry*, „Poetics Today” 1982, no. 3, s. 113-114 (tłum. – A.K.).

⁴ L. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, London 1973. Przykłady, które mogą potwierdzać tę sytuację, to np. obecność prac tekstowych Jeny Holzer czy Stanisława Dróżdża na wystawach w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, wystawy i katalogi poświęcone książce artystycznej – P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, prace z historii sztuki dotyczące polskiego konceptualizmu, np. L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009 czy wymowny tytuł rozprawy doktorskiej z tej dyscypliny: M. Dawidek-Gryglicka, *Tekst jako dzieło sztuki w Polsce po 1967 roku. Kontekst i/a autonomia znaku konkretnego*, rozprawa doktorska, IHS, Wydział Historyczny UAM, Poznań 2008. W tych przypadkach nikt nie czuje się zobowiązany zastrzec, że omawia prace sięgające pograniczy literatury.

⁵ Dobrym przykładem są tu książki Seweryny Wyślouch, np. też, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

⁶ Rzadkim przykładem przemieszczania się między tymi porządkami są prace Piotra Rypsona, który obronił doktorat na Wydziale Polonistyki UW, ale również pracował kiedyś w Centrum Sztuki Współczesnej, a obecnie w Muzeum Narodowym. Jego badania, najpierw dotyczące poezji wizualnej, a potem książki artystycznej, zdają się należeć do tych dwóch różnych porządków (odpowiednio literatury wykraczającej do plastyki i po prostu sztuki). Za pełne wyjście poza podziały dyscyplinarne trzeba jednak uznać przygotowaną przez Rypsona wystawę o Tadeuszu Peiperze zorganizowaną w 2015 roku w Muzeum Narodowym.

Te zarysowane wyżej teoretyczne i praktyczne porządki „literatury” i „sztuki” w Polsce w różnym stopniu oddają zatem podział na prace „tekstowe” i „obrazowe”. W polu „sztuki” można znaleźć prace złożone z samego tekstu. W polu „literatury” trudno szukać obrazu – nawet jego współobecność z tekstem jest dla badaczy tej dyscypliny niemal automatycznym przeniesieniem do pograniczy „literatury i sztuki”. Samo zajęcie się przez literaturoznawców i krytyków literackich pracą „pograniczną” wymaga zaś zwykle jej zaistnienia, przynajmniej częściowego, w obiegu literackim. Nawet prace „czysto” tekstowe, obecne jednak prymarnie na wystawach (i w katalogach lub albumach), a nie w publikacjach literackich, nie trafiają zwykle do analiz literaturoznawczych czy antologii literackich⁷. Prędzej następuje ruch odwrotny (publikacje poetyckie trafiają do dyskursu artystycznego)⁸.

W takiej sytuacji widać więc wyraźnie, że zainteresowanie relacjami literatury i sztuk wizualnych nie jest tożsame z badaniem związków obrazu i tekstu. Są to odrębne kwestie, choć uwikłane we wzajemne oddziaływanie i nieraz traktowane wręcz synonimicznie. Już tu warto zresztą nadmienić, że próby poszerzania polskiego literaturoznawstwa o cechy wizualne utworów niemal zawsze trafiają na problem tekstu pisanego i jego związków z językiem i mową. Nieprzypadkowo utarło się mówić o komparatystycznych badaniach słowno-obrazowych, abstrahując od definicji samego tekstu pisanego. Wydaje się, że to właśnie płynące z różnych źródeł propozycje rozwiązania tego problemu lub odwrotnie – gotowość jego zignorowania ułatwiły włączanie prac obrazowych do anglojęzycznego literaturoznawstwa⁹.

Celem tego artykułu nie są jednak rozważania na temat kategorii tekstu. Powyższe uwagi miały przede wszystkim pokazać, że banalne, zdawałoby się, pytania dotyczące polskich XX-wiecznych prac eksperymentalnych (czy w da-

⁷ Zastrzegam, że piszę o sytuacji polskiej, bo już np. w anglojęzycznych pracach Marjorie Perloff od dawna dzieła z obiegu wizualnego są zestawiane z literaturą i analizowane obok siebie.

⁸ Historyczka sztuki, Małgorzata Dawidek-Gryglicka, śmiało pisze w swojej książce o poezji Mariana Grześczaka czy Stefana Themersona. M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012.

⁹ Jak sądzę, prace Marjorie Perloff są przykładem drugiego podejścia, z kolei prace Jerome’a McGanna proponują przemyślenie statusu książki i tekstu, np. tenże, *The Textual Condition*, Princeton: NJ 1991; tenże, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton: NJ 1993. W Polsce za zachowawcze myślenie o tekście mogły odpowiadać m.in. wpływy fenomenologii i strukturalizmu, kierunków ostrożnych także we włączaniu żywych dźwięków w obręb utworu literackiego. Być może należałoby tu mówić szerzej o asensualnym czy niematerialnym postrzeganiu literatury.

nych przypadkach mamy do czynienia z literaturą czy sztuką, z tekstem czy z obrazem) okazują się nietożsame i nieanachroniczne. Celem tego artykułu jest prześledzenie wybranych przemian tekstów i obrazów pomiędzy instytucjami literatury i sztuki, tak jak były one pojmowane historycznie w Polsce. Jak sądzę, wygórowaną ostrożność w pojmowaniu literatury i jej relacji z pracami bądź to szczególnie zwizualizowanymi, bądź związanymi z obiegiem wystawowym można roboczo nazwać ikonofobią polskiego literaturoznawstwa i krytyki literackiej, to jest obawą przed wykroczeniem poza najbardziej typowe postaci tekstu i uznaniem własności wizualnych za składnik literatury.

Szczególnie wyrazistym przykładem asymetrii tych dwóch dyscyplin i ich porządków instytucjonalnych jest stosunek do zjawiska poezji konkretnej, a w szczególności do prac Stanisława Dróżdża. Trzeba przyznać, że komplikacje wynikają tutaj częściowo z samego rozwoju ruchu konkretystycznego w Polsce i poza jej granicami, rozwój ten był jednak warunkowany również przez zastaną sytuację instytucjonalną. Najpierw zatrzymam się więc przy samej poezji konkretnej, by następnie przejść do dyscyplinarnego usytuowania twórczości Stanisława Dróżdża, najważniejszego polskiego konkretysty. Podejście do Dróżdża wydaje się wręcz emblematyczne dla całego zjawiska wspomnianej wyżej ikonofobii.

Poezja konkretna – różne kraje, różne obiegi

Poezja konkretna powstała i rozwijała się w krajach niemieckojęzycznych i Brazylii w latach pięćdziesiątych XX wieku. Tym, co łączyło twórców z obu obszarów, była znajomość sztuki konkretnej, pod taką nazwą uprawianej i wystawianej wówczas w tych krajach. Chodziło przede wszystkim o tworzenie sztuki niemimetycznej, autonomicznej w swoich środkach i możliwościach, zwykle opartej na konstrukcjach geometrycznych, uproszczonych i uporządkowanych w sposób matematyczny. Z kolei poezja konkretna miała wypracować własne środki, analogiczne do malarstwa konkretnego¹⁰. To język powinien stawać się konkretem dostępnym w poezji. Dlatego u wielu konkretystów

¹⁰ E. Gomringer, *Die Konkrete Bewegung*, w: O. Herwig, *Worddesign. Eugen Gomringer und die Bildende Kunst*, München 2001, s. 5; C. Clüver, *The Noigandres Poets and Concrete Art*, „Ciberletras. Journal of Literary Criticism and Culture” 2007, no. 17; M. Weaver, *Concrete poetry*, „Lugano Review” 1966, no. 5–6, s. 100; E. Walther-Bense, *Preface*, w: *Haroldo de Campos. A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, ed. K.D. Jackson, Oxford 2005.

nie ma znanego z awangardy zupełnego rozpadu słów, choć ważną rolę odgrywa zapis, częściowo zastępujący składnię. Poezję tę prezentowano obok sztuki konkretnej, jako towarzyszącą jej literaturę, zarówno na brazylijskich wystawach, jak i w szwajcarskich czasopismach¹¹. W efekcie w krajach niemieckojęzycznych poezja konkretna była włączana do historii niemieckiej literatury XX wieku jako część rodzimej kultury. Konkretyzm traktowano jako eksperyment literacki, w wielu rozprawach analizowany z perspektyw językoznawczych lub semiotycznych¹².

Poezja konkretna w latach sześćdziesiątych stopniowo zyskiwała popularność również w innych krajach, pod tę nazwę stopniowo podłączano też odrębne ruchy, a wraz z ilością nieraz spadała jakość prac. Powoli niejasna stawała się geneza „konkretu” w nazwie „poezja konkretna”. Konkret dla wielu oznaczał już wtedy konkret litery i farby drukarskiej¹³. Choć w Stanach Zjednoczonych konkretyzm jako ruch nigdy nie zaistniał, w latach 1967-1968 wydano w tym kraju kilka kolejnych, pisanych po angielsku, antologii międzynarodowej poezji konkretnej, nieraz kierowanych do niespecjalistów¹⁴. Coraz częściej też poezję konkretną prezentowano na wystawach. W tym jednak czasie sytuacja sztuk wizualnych była już odmienna niż dekadę wcześniej, bo coraz mocniej legitymizująca istnienie dzieł sztuki, które mają postać tekstową. Wystawie w Amsterdamie z 1970 roku, uchodzącej za zamknięcie ruchu konkretystycznego, towarzyszyła już nie antologia poezji konkretnej, lecz katalog¹⁵. W krajach anglojęzycznych recepcja ruchu powstałego poza ich granicami, który nigdy nie był szczególnie ważny dla rozwoju tamtejszej literatury i sztuki, przez co też zwykle traktowano go jako zjawisko międzynarodowe lub

¹¹ Zob. np. A. Bucher, *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953–1964*, Baden 1990, s. 9. Zob. też „spirale” 1–9 (1953–1964) (pismo dostępne w Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin). Tu i dalej zachowuję oryginalną pisownię tytułów (a zwłaszcza małe i wielkie litery).

¹² Zob. np. D. Kessler, *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte*, Meisenheim am Glan 1976; T. Kopfermann, *Konkrete Poesie: Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*, Frankfurt am Main 1981; W. Haas, *Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie*, Stuttgart 1990.

¹³ *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie: Texte und Bibliographie*, Hrsg. T. Kopfermann, Tübingen 1974, s. 80; *concerning concrete poetry*, ed. B. Cobbing, i P. Mayer, London 1978.

¹⁴ *An Anthology of Concrete Poetry*, ed. E. Williams, New York 1967; *The Chicago Review Anthology of Concretism*, ed. E. Wildman, Chicago 1967; *Concrete Poetry: A World View*, ed. M.E. Solt, Bloomington 1968; *Once Again*, ed. J.F. Bory, transl. L. Hildreth, New York 1968.

¹⁵ *klankteksten – ?konkrete poëzie – visuele teksten*, Stedelijk Museum Catalogues, Amsterdam 1971.

wręcz nieprzynależne do żadnego regionu, pozbawione lokalnego kontekstu historyczno-kulturowego była powierzchowna¹⁶. Na obszarze anglosaskim konkretyzm nie doczekał się swojej monografii, a zjawiskiem tym zajmują się raczej literaturoznawcy.

Ruch konkretystyczny w Polsce rozwinął się dopiero w latach siedemdziesiątych, w dużej mierze dzięki zaangażowaniu Stanisława Dróżdża. Polski ruch nie miał jednak dostępu do wydawców chętnych sprostać wymogom poezji konkretnej, a dbałość o wygląd tekstu dość szybko połączyła się ze współpracą z artystami i prezentacją tekstów na wystawach, nieraz obok konceptualizmu¹⁷. Konkretyzm działał więc w obiegu artystycznym, choć Dróżdż uważał siebie za poetę, był świadom literackich korzeni, a także zachęcał literaturoznawców do pisania o konkretyzmie¹⁸. I nieliczni pisali, większość literaturoznawców nie poznała jednak bliżej tej twórczości. Pozostaje ona poza kanonem wiedzy polonistycznej, a o terminie „poezja konkretna” wielu absolwentów polonistyki nigdy nie słyszało. Przemieszczenie pomiędzy obiegiem publikacyjnym i wystawowym zrobiło swoje. Nawet wydający „zwykłe” teksty poetyckie Leszek Szaruga czy Marianna Bocian nie dołączali do zbiorów wierszy swojej poezji konkretnej, co skutkowało wyłączeniem jej poza uwagę literaturoznawców¹⁹. Wydaje się nieprzypadkowe, że poezja wizualna Mariana Grześczaaka, dosyć podobna do konkretyzmu, nieraz jako jedyna trafiała do prac literaturoznawczych – jako jedyna została bowiem opublikowana w tomiku wierszy. Tak samo zresztą nie budziły obaw o przynależność do „literatury” skromniejsze wizualnie, choć eksponujące zapis, poezje lingwistyczne Mirona Białoszewskiego²⁰.

W pracach literaturoznawczych, szczególnie poświęconych zagadnieniom teoretycznym, np. w *Poetyce* Adama Kulawika, poezję konkretną z góry wykluczano z rozważań, odmawiając jej statusu tekstu²¹. Podobnie działo się

¹⁶ Za wyjątek można uznać większą rolę konkretyzmu w Szkocji.

¹⁷ Utwory Dróżdża prezentowano np. razem z pracami Zbigniewa Makarewicza na wystawie we Wrocławiu w Galerii Pod Moną Lisą w 1968 roku. Por. „Odra” 1968, nr 12.

¹⁸ Dróżdż organizował np. sesje „teoretyczno-literackie” na temat konkretyzmu.

¹⁹ Ograniczenia w druku były wywołane m.in. cenzurą. Marianna Bocian często prezentowała swoje utwory konkretystyczne na wystawach, częściowo trafiały one także do publikacji powielaczowych, np. do pracy *scalone z rozkładu* (maszynopis 1977, wydanie powielaczowe 1978). Zob. M. Bocian, *Przestrzeń w poezji konkretnej: ogólnopolskie sympozjum nt. poezji konkretnej, Bydgoszcz, 20–21. X. 1979: materiały teoretyczne*, Bydgoszcz 1979; też, *scalone z rozkładu*, nota E. Ostrowski, Kraków 2004, s. 162.

²⁰ M. Grześczaak, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977. Wprost o zapisie u Białoszewskiego traktuje książka W. Sadowskiego, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999.

²¹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 13. Warto zauważyć, że poezję konkretną wykluczali z literatury i uznawali za grafikę także niektórzy

w pierwszym haśle o konkretyzmie ze *Słownika terminów literackich*, autorstwa Michała Głowińskiego²². Obawy badaczy brały się zapewne nie z samego wyeksponowania typografii w konkretyzmie, lecz także z jego publikacyjnej nieobecności, nieprzynależności do instytucji literatury w Polsce. Tak mocne stwierdzenia nie dotyczyły zwykle poezji futurystycznej, nieraz podobnie wykorzystującej możliwości druku.

Natomiast literaturoznawcy, którzy decydowali się na bliższe przyjrzenie konkretyzmowi, siłą rzeczy posiłkowali się przykładami obcojęzycznymi, zwłaszcza tymi publikowanymi w antologiach, wciąż stanowiących podstawowe, książkowe źródło wiedzy. Sam konkretyzm włączali więc oni w orbitę swoich zainteresowań, traktowali go jednak jako zjawisko z pogranicza słowa i obrazu, jako hybrydę. Dostatecznie rzadkie były propozycje przemyślenia samych granic tekstu oraz współczesnej sztuki słowa, zamiast prostego dodawania do niej drugiej domeny. Takie postulaty zostały wyrażone w pracach ze środowiska łódzkiego, u Stefanii Skwarczyńskiej i Jacka Wesołowskiego²³, oraz zastosowane w praktyce w śmiałych analizach poezji konkretnej autorstwa Tadeusza Sławka²⁴. Wielu literaturoznawców pozostaje jednak przy przekonaniu o intermedialnym charakterze konkretyzmu²⁵. Wciąż też w Polsce konkretyzm nie ma łatwo dostępnej, książkowej antologii, tomiku, zbioru²⁶.

badacze anglojęzyczni, np. J. Hollander, *Vision and resonance: two senses of poetic form*, New Haven–London 1985, s. 266.

²² M. Głowiński, *Poezja konkretna*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

²³ S. Skwarczyńska, *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*, w: *The Structure and Semantics of Literary Text*, ed. M. Péter, Budapest 1977; J. Wesołowski, *Od Morsztyna do Dróżdża. Teoria aktywności wizualnej tekstu artystycznego w procesie historycznoliterackim oraz Komentarz do tekstu Od Morsztyna do Dróżdża*, „Dyskurs” 2010, nr 10; G. Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, w: *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970.

²⁴ T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

²⁵ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, dz. cyt., s. 86-87; S. Wyśłouch, *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*, w: *taż, Literatura i semiotyka*, dz. cyt.

²⁶ Istniejąca antologia prac polskich nie trafiła do ogólnego obiegu, nie ma jej w większości bibliotek: *poezja konkretna. wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*, zebrał i opracował S. Dróżdż, Wrocław 1978. Natomiast funkcję antologii konkretyzmu międzynarodowego pełnią monograficzne numery czasopism: „Poezja” 1976, nr 6; „Literatura na Świecie” 2006, nr 11/12, a od niedawna także jeden z rozdziałów J. Donguy, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953-2007)*, przeł. M. Madej, Gdańsk 2014.

O poezji konkretnej w Polsce pisali więc w dużej mierze literaturoznawcy – poezję umieszczając jednak w cudzysłowie, w zestawieniu z obrazem. Dopiero niedawno konkretyzmem polskim zainteresowała się historia sztuki. Ta bez oporów zestawiała prace konkretystów z ówczesną sztuką conceptualną i włączyła je w pełni w krąg swoich zainteresowań²⁷. Podobnie i współczesne wystawy poezji konkretnej pozbawione są „obaw” o jej literacką proweniencję.

Stanisław Dróżdź – artysta?

Przemieszczenia, o których tutaj piszę, obawy przed nietypowym kształtem literatury czy jej pozaksiążkowym usytuowaniem najlepiej obrazuje przypadek prac Stanisława Dróżdźa, który chciałabym tutaj szczegółowo omówić.

Dróżdź powszechnie uchodzi za „najciekawszego i najbardziej konsekwentnego polskiego konkretystę”²⁸. Zainteresowanie jego twórczością wzrosło w sposób szczególny w latach dwutysięcznych, od czasu zaproszenia artysty do przygotowania pawilonu polskiego na Biennale w Wenecji w 2003 roku²⁹. W 2009 roku zorganizowana została monograficzna wystawa Dróżdźa *początekoniec*, prezentowana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i Zamku Ujazdowskim w Warszawie oraz opatrzona obszernym katalogiem z komentarzami i zdjęciami prac³⁰. W 2010 roku czasopismo wrocławskiej ASP „Dyskurs” poświęciło numer twórczości tego autora, a w 2012 roku wyszedł w edycji dwujęzycznej zbiór rozmów przeprowadzonych z konkretystą, a także książka poświęcona polskiej poezji konkretnej, w tym w dużej mierze Dróżdźowi, oparta na pracy doktorskiej historyczki sztuki i artystki Małgorzaty Dawidek-

²⁷ M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, dz. cyt.

²⁸ E. Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. „Pojęciokształty” Stanisława Dróżdźa*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 147. „Najwybitniejszy i najbardziej znany polski poeta konkretny” pojawia się w: G. Dziamski, *Stanisława Dróżdźa gry z językiem*, w: S. Dróżdź, *początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007 / beginend. Concept-Shapes. Concrete Poetry. Works 1967–2007*, Wrocław 2009, s. 11. „Najwybitniejszy i najkonsekwentniejszy polski konkretysta” – zob. T. Sławek, *Sztuka Stanisława Dróżdźa: człowiek u-bywający*, w: *Stanisław Dróżdź*, <<http://www.drozdz.art.pl>> (dostęp 25 listopada 2012).

²⁹ *Stanisław Dróżdź – Alea iacta est, 50th International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*, kurator P. Sosnowski, 15.06-02.11.2003.

³⁰ S. Dróżdź, *początekoniec*, dz. cyt.

-Gryglickiej³¹. Prace Drózdza znajdują się także w ekspozycjach stałych Muzeum Narodowego we Wrocławiu oraz Muzeum Współczesnego Wrocław³².

Wyraźne sygnały obecności prac Drózdza w głównym obiegu kultury polskiej, z których wybrane przykłady wymieniłam powyżej, pozwalają mówić o tym autorze jako nie tylko najważniejszym polskim konkretyście, lecz także jednym z ważniejszych polskich artystów XX wieku. Teksty Drózdza prezentowane na wystawach współuczestniczyły w zmianach zachodzących od lat sześćdziesiątych w polskiej sztuce. Tym samym jednak najważniejszy polski poeta konkretny uchodzi zwykle za wybitnego artystę, ale rzadko określa się go mianem wybitnego poety. Nie znajdziemy go w antologiach czy historiach poezji polskiej XX wieku. Sytuację tę próbują przełamać niektórzy współcześni literaturoznawcy, którzy do swoich prac traktujących po prostu o poezji, a nie konkretyzmie, włączają rozważania o Drózdzu. W publikacji *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, pod redakcją Anny Kałuży i Aliny Świeściak, Drózdź pojawia się w rozdziale Piotra Zawojskiego, niemniej jest on ukazywany jako artysta konceptualny. Słowa „poeta” czy „tekst” stosuje się tu tylko w cudzysłowie³³. Podobnie w pracy Pawła Majerskiego, *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych*, Drózdź traktowany jest jak artysta³⁴.

Tymczasem w wywiadzie z Małgorzatą Dawidek-Gryglicką Stanisław Drózdź nalegał przecież na rozmówczynię, by wyraźnie zaznaczyła w tekście „że Drózdź powiada, że nie ma nic wspólnego ze sztuką, tylko z poezją”³⁵. To spojrzenie na siebie jako na poetę było u Drózdza konsekwentne, podobnie jak ograniczenie w pracach palety barw do czerni i bieli, kolorów typowego druku³⁶. Oczywiście, dzieło Drózdza stopniowo zagarniało coraz więcej przestrzeni, wykraczało poza słowa, uwzględniało cyfry i przedmioty. To jednak poezja stanowiła punkt wyjścia. Co więcej, można znaleźć wiele śladów sygnalizujących możliwość czy wręcz konieczność czytania Drózdza – a przynajmniej wy-

³¹ „Dyskurs” 2010, nr 10; M Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji. Stanisław Drózdź mówi*, Kraków–Warszawa 2012; M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, dz. cyt.

³² Na podstawie wizyt w obu muzeach 2 sierpnia 2014 roku.

³³ P. Zawojski, *Słowo – litera – cyfra lub/i obraz. O twórczości Stanisława Drózdza*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.

³⁴ P. Majerski, *Czas i archeologia słowa w poetyckim konkretyzmie. O „Klepsydrze” Stanisława Drózdza*, w: tenże, *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych*, Katowice 2011.

³⁵ M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 99.

³⁶ Por. też E. Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni. Rozwój formy i koncepcji prac Stanisława Drózdza*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 196.

branych jego prac – po prostu z perspektywy literaturoznawczej. Taki rodzaj odczytania Dróždza proponował już w książce z 1989 roku Tadeusz Sławek, który nie wahał się nazwać utworu *między*, podobnego do dzieł plastycznych określanych przez krytyków sztuki mianem *environment*, „poematem” czy po prostu „wierszem”³⁷. Te odważne, poniekąd przenośne, rozważania znalazły się w pracy poświęconej konkretyzmowi – i może dlatego nie wpłynęły szerzej na polskie badania poezji. W dalszej części przedstawię więc wyraźne i dosłowne związki twórczości Dróždza z obiegami literaturoznawczymi.

Stanisław Dróždź – poeta?

Trzeba pamiętać, że Stanisław Dróždź, podobnie jak inni polscy konkretyści, czerpał inspirację z poezji lingwistycznej³⁸. Zainteresował się nią już na studiach polonistycznych, kiedy z powodzeniem brał udział w Kłodzkich Wiosnach Poetyckich. Publikacje jego wierszy lingwistycznych z lat sześćdziesiątych można znaleźć np. w „Odrze”³⁹. Niemniej już od 1967 roku twórca dążył do konkretyzmu. Właśnie wtedy zaczął też tworzyć „pojęciokształty”, jak zwykle nazywać swoją poezję konkretną, którą rok później umieszczał już na wystawach⁴⁰.

W rodzinnym archiwum Dróždza we Wrocławiu zachował się jednak wybór późniejszych maszynopisów wierszy, opatrzonych datami z lat siedemdziesiątych, a zatem z czasów wyraźnie już „wystawowych” w twórczości Dróždza⁴¹. Maszynopisowa postać tych utworów nie różni się nadmiernie od

³⁷ T. Sławek, *Między literami*, dz. cyt., s. 55. „Environment” zob. np. w: E. Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni*, dz. cyt., s. 203. Opinia Dróždza o *między*: „Pani myśli, że ja mam jakiś uraz na punkcie nazywania tych prac environment. Nie, nie chodzi o to, ale raczej o to, że ja tego tak nie czuję. To jest wciąż poezja konkretna i koniec”. (M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 265). I w innym miejscu „pracy *Między* Tadeusz Sławek nigdy nie nazwał environmentem, mimo że ten termin na pewno zna. A Anda Rottenberg nazywa ją w ten sposób” (tamże, s. 169).

³⁸ M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, dz. cyt., s. 120; też, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 9.

³⁹ „Odra” 1965, nr 9; 1969, nr 5.

⁴⁰ M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 9-10.

⁴¹ Zbiór mieści się obecnie w prywatnym mieszkaniu przy ul. Inowrocławskiej we Wrocławiu. Za możliwość zobaczenia maszynopisów 4 października 2012 roku serdecznie dziękuję Pani Annie Dróždź. Niektóre maszynopisy zaprezentowano na wystawie *Pomysły* w Muzeum Współczesnym Wrocław w 2014 roku oraz w katalogu: *Stanisław Dróždź. Pomysły*, red. D. Monkiewicz, E. Trojanowska, Wrocław 2014.

początkowych wersji projektów Dróždżowej poezji konkretnej⁴². Wszystko wskazuje na to, że Dróždż przygotowywał zbiór poezji, umiejscawiający go pewnie w polu literatury, ale i nieabstrahujący od ówczesnych prac nad poezją konkretną. Wierszom towarzyszą kartki z kilkoma wersjami potencjalnej strony tytułowej: „Stanisław Dróždż”, *POZASŁOWNE ŚRÓDSŁOWIA MIĘDZYSŁÓW*. Tomik ten, gdyby ukazał się w swoim czasie, być może wprowadziłby do nurtu lingwistycznego nazwisko Dróždża, a do repertuaru literatury polskiej z matematyzowane utwory permutacyjne i wariacyjne, takie jak *WIEM / NIE WIEM* z 1979 roku. Oto początek tekstu⁴³:

wiem
nie wiem
wiem, że wiem
wiem, że nie wiem
nie wiem, że wiem
nie wiem, że nie wiem
wiem, że wiem, że wiem
[...]

Poza wymienionymi wyżej: inspiracjami poezją lingwistyczną, opublikowanymi w „Odrze” utworami poetyckimi oraz niewydanym tomikiem z matematyzowanych wierszy, można jednak wskazać i inne działania Dróždża sytuujące go raczej w obiegu literackim niż w polu sztuki. Wiążą się one wprost z Dróždżowymi pojęciokształtami.

Przykładowo, pod koniec lat sześćdziesiątych autor uczestniczył w spotkaniu Mirona Białoszewskiego z Kołem Młodych przy Związku Literatów Polskich. Dróždż, należący do owego Koła, po spotkaniu podszedł do Białoszewskiego ze swoimi pierwszymi pracami konkretnymi, żeby spytać, czy to jest poezja. Białoszewski, sam eksperymentator, lecz zaskoczony nowatorstwem Dróždża, miał odpowiedzieć, że „chyba tak”. Znamienne zdają się tutaj zwłaszcza zachowania

⁴² Nie mam tu na myśli jedynie fazy przygotowawczej pojęciokształtów. Wygląd maszynopisowy mają utwory konkretne Dróždża np. w broszurze-katalogu z wystawy w Galerii odNOWA: S. Dróždż, *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, Galeria odNOWA, Poznań, marzec–kwiecień 1969.

⁴³ Tekst przepisałam czcionką Courier New, naśladującą maszynopis. Artykuł powstał przed opublikowaniem tomiku poezji Dróždża, wydanego pod tytułem *Pozasłowne śród-słów międzysłowia*, Wrocław 2016, obejmującego wczesne wiersze autora z lat sześćdziesiątych. Co symptomatyczne, redaktorką książki, odpowiedzialną za prezentację Dróždża jako poety, jest Małgorzata Dawidek, artystka i historyczka sztuki.

Drózdza – „młodego literata”, sytuującego się wobec Białoszewskiego i u niego szukającego potwierdzenia poetyckich walorów swojej twórczości⁴⁴.

Gest ten, niestety z odmiennym skutkiem, Drózdź powtórzył także później, kiedy próbował się zapisać do Związku Literatów Polskich. Ówczesny prezes, Jarosław Iwaszkiewicz, miał wówczas odmówić przyjęcia tekstów Drózdza wydrukowanych na oddzielnych kartkach. Portfolio rozsypało się Iwaszkiewiczowi. Podobno zaczął wtedy pytać, „czy to jest książka” i dodał, że „książka ma być zszyta”. Uznanie sposobu prezentacji twórczości Drózdza za katalog, a nie książkę, wedle relacji autorskiej, stało się zatem decydującym argumentem umiejscawiającym twórczość poety w obiegach sztuki, a nie literatury. Drózdź został bowiem w końcu członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków⁴⁵. Wydarzenie to zdaje się symbolicznie potwierdzać rolę książki w ówczesnym myśleniu o literaturze i tym bardziej dojmujący brak wydań polskiego konkretyzmu w tej formie.

Tymczasem Drózdź był świadomy innego usytuowania konkretyzmu za granicą. Znał czechosłowacką antologię *experimentální poezie*, wydaną w Pradze w 1967 roku przez parę poetów, Bohumilę Grögerovą i Josefa Hiršala⁴⁶. Forma książkowa, dobór utworów oraz komentarze wyraźnie wskazywały na literacką przynależność tych eksperymentów, głównym punktem odniesienia redaktorów była opublikowana w tym czasie w Pradze *Teoria tekstu* Maksa Bensego⁴⁷. Być może to właśnie świadomość literaturoznawczego i językoznawczego podejścia do konkretyzmu za granicą nadała kierunek takiemu też traktowaniu tej twórczości w Polsce, niezależnie od zwyczaju prezentowania jej na wystawach. Drózdź, który był animatorem nie tylko polskiego konkretyzmu, lecz także refleksji teoretycznej na jego temat, nieprzypadkowo przecież

⁴⁴ M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 94; S. Drózdź, *Jestem tradycjonalistą*, ze Stanisławem Drózdźem rozmawia Paweł Majerski, „Opcje” 1998, nr 3, s. 25.

⁴⁵ M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 95. Jak argumentowano w ZLP, warunkiem przyjęcia jest posiadanie książki. Drózdź sam przyznawał, że prezentowane w ZLP książki były formalnie katalogami wystaw, a chodziło zwłaszcza o katalog z wystawy *dlaczego* – S. Drózdź, *Jestem tradycjonalistą*, dz. cyt., s. 25. Wydaje się, że były to najpewniej katalogi z wystawy w galerii Foksal w 1975 roku. Por. <<http://www.drozd.art.pl>> (dostęp 29 listopada 2012). Anegdotę powtarza także Piotr Zawojski, stwierdzając jednocześnie, że przyjęcie Drózdza do Związku Polskich Artystów Plastyków w 1975 roku pozwoliło autorowi znaleźć się w odpowiednim miejscu (!), gdyż, zdaniem badacza, twórczość Drózdza bliższa jest działaniom wizualnych (*Słowo – litera – cyfra lub/i obraz*, dz. cyt., s. 509). Jak widać, przynajmniej w Polsce idea „przemieszania się sztuk” nie zmieniła kategoryzowania tychże wedle ich tradycyjnych obiegów i instytucji.

⁴⁶ *experimentální poezie*, red. B. Grögerová i J. Hiršal, Praha 1967.

⁴⁷ B. Grögerová i J. Hiršal, *Doslov*, w: *experimentální poezie*, dz. cyt., s. 251–253.

organizował kolejne sesje „teoretyczno-literackie”. Był także zainteresowany literaturoznawczym obrazem poezji konkretnej, o czym świadczy jego interwencja w sprawie hasła „poezja konkretna” w *Słowniku terminów literackich*, w kolejnych wydaniach zmienione na hasło Janusza Sławińskiego⁴⁸.

Co więcej, Dróżdź swoją pracę magisterską na wrocławskiej polonistyce poświęcił dokumentacji polskiego ruchu konkretystycznego. Rzeczą wydał następnie w 1978 roku w postaci antologii konkretyzmu, stanowiącej jedyną chyba konkretystyczną książkę poetycką zrealizowaną w PRL⁴⁹. Dróżdź wspominał co prawda o wystawie poezji konkretnej, której towarzyszyć miała publikacja, ale książka nie wyglądała jak katalog z wystawy, a Dróżdź nazywał ją „antologią”. Ta publikacja, na poły studencka, nie trafiła jednak do powszechnego obiegu, a w efekcie także do głównych bibliotek krajowych i uniwersyteckich. W książce czytamy zresztą, że współwydający publikację „socjalistyczny związek studentów polskich wyprzedza wydawnictwa instytucjonalne”⁵⁰.

Wreszcie, za utwór najlepiej chyba problematyzujący relacje konkretyzmu i obiegu artystyczno-literackich Dróżdźa można uznać *KLEPSYDRĘ*, projekt, którego początki sięgają roku 1967. Do pierwszych zrealizowanych wersji tej pracy należą bristolowe plansze przygotowane przez Stanisława Kortykę na wystawę we Wrocławiu w 1968 roku⁵¹, które można tak próbować przepisać:

B Ę D Z I E
B Ę D Z I E
B Ę D Z I E
B Ę D Z I E
B Ę D Z I E
B Ę D Z I E
J
E S T
BY Ł O
BY Ł O
BY Ł O
BY Ł O
BY Ł O

⁴⁸ Dróżdź napisał do Sławińskiego, że hasło Głowińskiego jest nieadekwatne. M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 87.

⁴⁹ *poezja konkretna. wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, dz. cyt.

⁵⁰ Tamże, s. 2.

⁵¹ M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 34–35. Tekst utworu przepisałam na podstawie wersji bristolowej Kortyki, częściowo ją naśladującą czcionką Franklin Gothic Demi.

Pomysł został także przedstawiony na wspólnej z artystą Zbigniewem Makarewiczem wystawie w 1968 roku. Tekst trafił do towarzyszącej wystawie „Odry” w tym samym roku, a potem także do „Poezji”⁵². Co ważniejsze, właśnie ten utwór, dzięki zaangażowaniu Józefa Bujnowskiego, znalazł się również na międzynarodowej wystawie poezji konkretnej w Amsterdamie w 1970 roku i w wersji Kortyki trafił do katalogu tej wystawy⁵³.

W późniejszym czasie projekt został rozbudowany o kolejne części, zawierające inne niż pierwotne układy form „było”, „jest” i „będzie”. Staraniem Piotra Rypsona w 1990 roku ukazała się w CSW książeczka zawierająca 54 „klepsydry”⁵⁴. Nie jest to jednak katalog wystawy, fotografia eksponowanego tekstu, publikacja wtórna. Rypson, który rzecz opracował i zaprojektował przy okazji otwierania wydawnictwa w CSW, pisał wręcz o książce „traktowanej [...] jako struktura następujących po sobie kart-znaków”⁵⁵. Sam Dróżdź wspominał zresztą, że „Rypson wydał taką książkę w Akademii Ruchu w Warszawie”. Zamyśl tej publikacji miał pojawić się u Dróżdźa jeszcze w końcu lat sześćdziesiątych⁵⁶. Okazuje się zatem, że kolejna praca konkretna Dróżdźa potwierdza zainteresowanie poety stworzeniem książki poetyckiej. Spóźniona publikacja z 1990 roku przypomina zaś wiele cech znanych z wczesnych książek konkretystów zagranicznych.

Przed wszystkim zaś układ tekstu w *KLEPSYDRZE* stanowi niezwykle rzadkie w XX-wiecznej literaturze polskiej tak konsekwentnie zastosowane zmatematyzowanie utworu poetyckiego. Praca składa się ze wszystkich wariacji z powtórzeniami wyrazów: „było”, „jest”, „będzie”, ułożonych w trzech pozycjach na stronie: górnej, dolnej, środkowej. Dodatkowo na pierwsze 27 wariacji nałożony jest kształt klepsydry. W tym celu najmniejszy krój czcionki zastosowano na środku, a górne i dolne wyrazy powtórzono kilkakrotnie, od-

⁵² M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 34-35; „Odra” 1968, nr 12; „Poezja” 1972, nr 7. W „Odrze” pokazano zdjęcie tekstu w pierwotnym wykonaniu Kortyki, a nie w przeskalowanym napisie z wystawy Pod Moną Lisą. W „Poezji” pojawiło się jeszcze inne wykonanie tekstu, spoza wystaw. Zmienność wersji typograficznych z tego okresu zdaje się uprawniać do samodzielnego przepisania tekstu (jw.), a nie traktowania pracy jako gotowego obiektu wizualnego.

⁵³ Bujnowski mieszkał w Londynie, przygotowywał tomy *Literatury polskiej na obczyźnie* i korespondował z Dróżdźem. M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*, dz. cyt., s. 95. Por. S. Dróżdź, *Bedzie / waterclock* (sic!), w: *klankteksten – ?konkrete poëzie – visuelle teksten*, Stedelijk Museum Catalogues, Amsterdam 1971 (kurator wystawy L. Crommelin), s. 132.

⁵⁴ S. Dróżdź, *KLEPSYDRA*, oprac. P. Rypson, Warszawa 1990. Książeczkę można zobaczyć w CSW w Warszawie.

⁵⁵ P. Rypson, *Zmiennoliter*, „Arterie” 2010, nr 3(10), s. 7.

⁵⁶ Na podstawie korespondencji mailowej z Piotrem Rypsonem.

powiednio w malejących i rosnących krojach. Następne 27 wariacji w broszurze ma odwrotny kształt rombów.

W zasadzie to perspektywa literacka więcej może zyskać na uwzględnieniu pracy Dróždza niż historia sztuki. Do tej pory jednak żadna z dyscyplin nie zainteresowała się tą książeczką. Historyków sztuki bardziej zajmowała chyba postać wystawowa projektu, w późniejszych latach obejmująca 54 planse. Literaturoznawcy nie sięgali zaś do broszury, która znów nie trafiła do głównych bibliotek i pozostała najpewniej nieznaną. Z perspektywy literackiej wspominał *KLEPSYDRĘ* jedynie Piotr Rypson⁵⁷. Pracę można tymczasem wpisać w bogatą tradycję wierszy złożonych z dwóch trójkątów połączonych wspólnym wierzchołkiem, znaną zwłaszcza literaturze angielskiej. Opisywany kształt został wymieniony już w XVI-wiecznej poetyce George'a Puttenhama jako *tricquet displayed*⁵⁸.

Podsumowanie

Niezależnie od tez o XX-wiecznym przemieszaniu się sztuk, wydaje się, że to właśnie rozdzielenie obiegu literatury i sztuki w Polsce zadecydowało o marginalizacji Dróždza oraz poezji konkretnej w świadomości literackiej. Instytucjonalne i wydawnicze obawy przed poszerzeniem myślenia o literaturze wzmacniały też zachowawcze podejście w badaniach.

Na tym tle bardzo wyraziście prezentują się kilkakrotnie ponawiane próby Dróždza, by przełamać opór instytucji literatury przed nietypowo wyglądającymi utworami lub ich niestandardowym usytuowaniem na wystawach. Tym wyrazistsze jest też niepowodzenie Dróždza w tym zakresie, sytuacji tej nie uzasadnia bowiem poetyka wielu jego prac. Takie okoliczności zdają się za szkodzić samej wizji literatury polskiej, która jest w ten sposób w polu poezji eksperymentalnej pozbawiana osiągnięć porównywalnych z powojennymi przykładami zagranicznymi. Uwzględnienie twórczości Dróždza pozwala zmienić ten obraz. Jeśliby jednak próbować opisać cały repertuar polskich

⁵⁷ W cytowanym artykule *Zmiennoliter*. Do wydania książkowego odnosi się w przypisie Paweł Majerski, ale w swoim tekście wspomina jedynie o planszach i wystawach. P. Majerski, *Czas i archeologia słowa w poetyckim konkretnie. O „Klepsydre” Stanisława Dróždza*, dz. cyt.

⁵⁸ P. Rypson, *Obraz słowa*, dz. cyt., s. 162. Taki kształt mają choćby słynne *Skrzydła wielkanocne* George'a Herberta, nawiązujące do starożytnych *Skrzydeł* Simiasza z Rodos. Por. G. Herbert, *The Complete Works of George Herbert*, London–Edinburgh 1873, s. 41; *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, red. S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 134.

poetyk eksperymentalnych drugiej połowy XX wieku, należałoby sięgnąć także do prac innych marginalizowanych twórców, autorów nie tyle drugoplanowych, ile, podobnie jak Dróżdź, zaliczanych niemal wyłącznie do obiegu sztuk wizualnych. Mam tu na myśli wybrane utwory Andrzeja Partuma, Jarosława Kozłowskiego czy Ewy Partum⁵⁹. W tych przypadkach nawet forma książkowa lub bezpośrednio odniesienie do poezji w tytule dzieła nie wpłynęły na zainteresowanie literaturoznawców. Decydowała instytucjonalna przynależność do sztuk wizualnych, to, że autorzy uchodzą za artystów⁶⁰.

Na koniec chciałabym podkreślić, że proponowane tu przemyslenia nie miały na celu oceny prac konkretystycznych i twórczości Stanisława Dróżdża. Moim celem nie była weryfikacja opinii historyków sztuki albo – skądinąd ciekawe – pytanie, czy ta sama praca może zostać inaczej oceniona w polach literatury i sztuki. Nie interesowało mnie zatem pytanie, czy byłibyśmy gotowi uznać prace Dróżdża za wybitną literaturę, lecz raczej – wskazanie mechanizmów, które dotąd utrudniały proste nazwanie tych utworów literaturą i tekstem. Wydaje się, że historia twórczości Dróżdża wskazuje na szersze tendencje, które dominowały w konstruowaniu obiegu różnych prac w Polsce. Te prawidłowości, decydujące o granicach standardowo wytyczanych literaturze i sztuce oraz tekstem i obrazem, wskazują na ikonofobiczne ukształtowanie instytucji literatury.

Po pierwsze, polskie literaturoznawstwo z obawami podchodzi do prac tekstowych umieszczonych poza typowym obiegiem książkowym i czasopiśmienniczym, prezentowanych w większej skali na wystawach czy w publikacjach kojarzonych z obiegiem artystycznym. Tymczasem historia sztuki włącza do swoich rozważań prace w postaciach prymarnie literackich, tj. niektóre maszynopisy i książki. Po drugie, literaturoznawstwo zdaje się nie zgadzać na włączenie do kategorii literatury prac innych niż tekstowe, a jednocześnie w praktyce analitycznej pozostaje zwykle przy zachowawczych koncepcjach tekstu. Tym samym – wcale nie rzadkie – literaturoznawcze analizy utworów nietypowych, zwizualizowanych – z góry podkreślają pograniczny charakter badanego materiału, wizualizację tekstu łącząc od razu z możliwościami plastyki. Tymczasem historia sztuki interesuje się nie tylko pracami wizualnymi czy nawet intermedialnymi, lecz także tymi złożonymi z samego tekstu. Taka budowa nie budzi analogicznych obaw o literacką przynależność utworu.

⁵⁹ Przykładowo – książki Andrzeja Partuma: *frekwencje z opisu*, PARTUM; książki Jarosława Kozłowskiego: *Reality, Propositions, Grammar*; prace Ewy Partum: *Metapoezja, Poems by Ewa*.

⁶⁰ Tę sytuację przełamuje w swoich pracach dopiero Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz. Taż, *The Conceptual Art of Translation*, „Philological Studies. Literary Research” 2013, no. 3(6), cz. 1; taż, *Ekwiwalencja tekstowa w teorii przekładu i wersologii, w: Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013.

Agnieszka Czyżak

De-montaż obrazów. Wokół *Debordażu* Darka Foksa

Wydany w Poznaniu w 2014 roku zbiór *Debordaż*, zawierający autorski wybór tekstów Darka Foksa z dwóch dekad jego artystycznej działalności, nie został zaprojektowany jako typowy tom „dzieł wybranych”. Nie stanowi autoprezentacji wcześniejszych dokonań twórczych¹, lecz ich nieoczywistą reinterpretację – nie jest to bowiem reinterpretacja sensów, ale strategii artystycznych i ich swoiste obnażenie „drugiego stopnia”. Strategie dostrzegalne wcześniej na poziomie poszczególnych utworów w *Debordażu* stają się nadrzędną, ujawnianą na wielorakie sposoby zasadą wytwarzania literackich obrazów. W tomie już na pierwszy rzut oka dostrzec można naruszenia porządku chronologicznego, brak niektórych utworów, redukcje i przestawienia materiału, ślady arbitralnie dokonywanych przez autora zabiegów demontujących pierwotny układ i następstwo wydawanych przez niego książek, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich. Jednak proces dekomponowania obszernego zbioru tekstów, którego ostatecznym efektem mogłoby stać się dzieło pretendujące do miana skomprimowanej „całości”, składającej się z najbardziej udanych/docenianych dokonań artystycznych, okazuje się w istocie montażem serii obrazów unieważniającym pojęcia ciągłości, następstwa i ramy.

¹ Taki charakter miał wydany we Wrocławiu w 2005 roku tom zatytułowany *Przecena map*, stanowiący autorską prezentację trzech pierwszych zbiorów lirycznych.

Tom rozpoczyna – nie licząc dedykacji – zdanie opatrzone tytułem *Sztuka powieści*: „Nabyłem książkę złożoną z prozy, gdyż zachęcił mnie niewielki fragment”². Właśnie fragmentaryczność książki, zaprojektowanej jako kalejdoskop obrazów, jest jej dominantą i nadrzędną zasadą istnienia. Nawarstwiająca się, a zarazem rozpadająca wizje, wywiedzione z kultury niegdyś dzielonej na wysoką i niską (dziś traktowanej często jako składnica rozmaitych niepoddawanych wartościowaniu klisz) oraz czerpane garściami z zasobów kultury masowej, filmu, telewizji nie mogą stworzyć spójnej kompozycji czy nawet ciągu. Wielorako demontowane teksty pozostają projektem domagającym się od odbiorcy podejmowania jednostkowego wysiłku scalania, rozumianego jako proces o zawsze nieukończonym przebiegu. Tłem kreowanych w słowie obrazów jest biel niezadrukowanych stron – zwraca uwagę ich znaczący nadmiar, dostrzegalny zwłaszcza przy porównaniu z podobnymi, rekapitulującymi twórczość wydania. Często „niewielki fragment” prozy, poezji, krótki cytat lub motto zajmują tylko nieznaczną część strony, co prowadzi do skupienia właśnie na nich zwiększonej uwagi odbiorcy.

Tytuł *Debordaż* kojarzyć się może z neologizmem wskazującym na działanie przeciwne do abordażu. Byłoby wówczas odwrotnością pirackiego ataku na zasobny statek, zaniechaniem prób jego zdobycia i przywłaszczenia ukrytego w nim ładunku. Z drugiej strony oznaczać mogłoby też ucieczkę z łupem po pomyślnie zakończonej akcji. Redaktorka tomu, Joanna Orska – tu występująca jako Joasia Orska – wskazuje jednak na inne, bardziej pożądane skojarzenie. W posłowniu, stanowiącym integralną część tomu, służącym jako swoista instrukcja dla czytelnika, a zatytułowanym *Foks in fabula*, badaczka przywołuje nazwisko Guya Deborda, francuskiego artysty i badacza, twórcy sytuacjonizmu:

Podobnie jak w filmach Deborda – zamiast reinterpretacji, odnowienia zastanych sensów, proponuje się tu ich przechwycenie, ułożone w przewrotne, demaskujące wcześniejsze porządki znaczenia kolaże, stanowiące specyficzne wyzyskanie spektakularności, z jaką odgrywamy nasz świat³.

Na okładce tomu zostało zamieszczone zdjęcie mężczyzny, które każe dozukiwać się w uchwyconej sylwetce osoby autora⁴. Postać przebrana w strój

² D. Foks, *Debordaż*, Poznań 2014, s. 11.

³ J. Orska, *Foks in fabula*, w: *Debordaż*, dz. cyt., s. 427. To zdanie rozpoczynające także notkę zamieszczoną na skrzydełku tomu – potraktowane zostało jako jeszcze jeden wstępny drogowskaz lekturowy dla mniej pojętych odbiorców.

⁴ Autorem zdjęcia jest Jacek Foks, brat autora, fotografik.

Świętego Mikołaja wielkim kluczem francuskim próbuje odkręcić śrubę mocującą szyny do podkładów kolejowych. Bohater zbiorowej wyobraźni, dziecięcych pragnień i świątecznych reklam zamierza zdemontować nienaruszalny, namacalny, widoczny, kojarzący się z linią prostą trakt wiodący ku odległym przestrzeniom, po którym poruszać można się zgodnie z ustalonym rozkładem jazdy.

W przypadku Foksa – jak podkreśla Orska – wymazywanie, przekrzywienie, przechwytywanie utrwalonych znaczeń to specyficzna postać negacji, która może być postrzegana jako krytyczna próba uobecnienia inaczej nieobecnego, utopijnie pięknego ideału:

W ten sposób uwzględnimy rewolucyjny potencjał tkwiący w wierszach, które nawiązując do technik spektaklu, stanowią zarazem ich odrzucenie – a wiersze Foksa wytłumaczymy w porządku parodystycznie prostym: wprost unicestwiający zakładane przez nas w domyśle metafizyczne głębie, ukryte za zasłoną poezji⁵.

Strategię tę dostrzec można także w niezliczonych przywołaniach oraz parafrazach cudzych tekstów, traktowanych jako prowokacyjne, dodatkowo rozbijające przekaz, nieraz biegunowo sprzeczne z następującymi po nich utworami, motta. One zresztą także mogą podlegać przewrotnym przekształceniom i pastiszowej grze. Motto do wyboru utworów z tomu *Sto najlepszych reklam polskich i jedna niemiecka* zaczyna się tak: „Ach Liryko i Epiko, kocham was obie, kocham za wasze smutne życie, za dojmującą pustkę waszych powrotów nad ranem. Wy też jesteście samotne, ale nie jesteście takie jak ja, ni pies, ni wydra”⁶. Informację, że jest to cytat z powieści Johna Fante *Pył* uzupełnia uwaga: „urywek zmodyfikowany: Liryka i Epika zastąpiły Evelyn i Vivian, a «ja» wyparło Arturo Bandiniego”⁷.

Zastępowanie w znanej fabule jednej postaci inną, wyznaczanie bohaterom kulturowym nieoczekiwanych zadań, łączenie ich w niespodziewane, choć krótkotrwałe sojusze, włączanie w przebieg nieprawdopodobnych akcji osób realnie żyjących, które tym samym tracą swój rzeczywisty wymiar na rzecz ikonicznego dopełniania przekazu, to częste zabiegi Foksa. Uświadamiają one przede wszystkim, że idolatryczna sztuczność, umowność i podatność na manipulację stanowią istotę obrazów oderwanych od swych twórców, kontekstów historycznych i pierwotnych obiegów komunikacyjnych. Guy Debord diagnozował ten proces już pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku:

⁵ J. Orska, dz. cyt., s. 427.

⁶ D. Foks, dz. cyt., s. 263.

⁷ Tamże.

Oderwane od wszystkich przejawów życia obrazy łączą się we wspólnym nurcie, tam wszakże nie da się już przywrócić jedności tego życia. Cząstkowe ujęcia rzeczywistości scalają się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudoświat, przedmiot czystej kontemplacji. Specjalizacja obrazów świata osiąga najwyższy stopień w świecie uniezależnionego obrazu, w którym kłamstwo się samo okłamuje. Spektakl jako konkretne odwrócenie życia stanowi samoistny ruch tego, co nieożywione⁸.

W takiej sytuacji musi pojawić się pytanie o kwestię odbioru, pozycję odbiorcy, o reguły komunikacji. Jonathan Crary, analizując procesy „zawieszania percepcji” jako podstawowego sposobu reakcji na kulturowe bodźce, stwierdził, że w nowoczesnej kulturze dyscypliny i spektaklu nie ma znaczenia, czy podmiot ma bezpośredni dostęp postrzeżeniowy do swojej obecności w świecie. Pojmując percepcję jako uwarunkowane historycznie sposoby jednostkowego i zbiorowego dystrybuowania uwagi i skupienia oraz jako jednoczesne zaabsorbowanie czymś i nieobecność, celowe odsuwanie czegoś innego, określał istotę jej współczesnych form:

Systemy informatyczne i telekomunikacyjne pozorują swobodę wyboru meandrów i dryfów, jednak w rzeczywistości ustanawiają tryb osadzania, separacji, w którym odbiór bodźca i standaryzacja reakcji nań tworzą niespotykane połączenie rozproszonej uważności i quasi-automatyzmu, które może zostać utrzymane zadziwiająco długo⁹.

Funkcjonowanie w realiach „szumu informacyjnego”, nakładających się bodźców, z reguły obrazowych, intensyfikowanych na różne sposoby przekazów, pochodzących z różnych źródeł równocześnie, prowadzi do zautomatyzowanego dystrybuowania percepcji rozproszonej i ślizgającej się po powierzchni zjawisk. Świadomość, zmysły, broniąc się przed zmasowanym atakiem, zmuszone są regulować skalę reakcji na bodźce, obniżając progi percepcji.

Debord upatrywał w obserwowanych przez siebie w latach sześćdziesiątych procesach przemian kultury przesłanek do budowania pesymistycznych wizji końca. Filozof przepowiadał: „Kres historii kultury występuje w dwóch postaciach: pierwsza z nich to projekt przewyciężenia kultury w historii totalnej; druga zaś to podtrzymywanie kultury jako martwego przedmiotu spek-

⁸ G. Debord, *Spółczesność spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33. Debord swoją książkę *Spółczesność spektaklu* wydał w roku 1967 – kilka miesięcy przed rewoltą 1968 – rozpoczął od parafrazy początkowych słów *Kapitału* Marksa: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli”.

⁹ J. Crary, *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. I. Kurz i Ł. Zaremba, Warszawa 2009, s. 109.

takularnej kontemplacji”¹⁰. Natomiast Crary już po upływie dwóch dekad, na początku lat dziewięćdziesiątych poczuł się uprawniony, by obwieścić kres kontemplacji jako aktu poznania. Rozważał jedynie – z odrobiną nadziei – możliwość rozwijania się w szczelinach nowych obiegów komunikacyjnych twórczych stanów: transu, nieuwagi, marzenia, skupienia oraz nowych form nudy. Takie właśnie stany, niezgodne z powszechnie akceptowanymi regułami funkcjonowania człowieka we współczesnych przestrzeniach medialnych, miałyby charakter nie tylko kreacyjny, ale wręcz wywrotowy.

Darek Foks symulując na wszystkich poziomach swoich utworów skutki stanu rozpadu i defragmentacji współczesnej cywilizacji, w której przepływ obrazów ma charakter nieukierunkowany, niezhierarchizowany, a zarazem niepowstrzymany, wskazuje jednak na możliwość dezautomatyzacji procesów poznawczych. Orska również podkreśla, że twórczość Foksa odsłania pesymistyczny aspekt bytowania w ramach współczesnej kultury – tradycyjnie pojmowane sensy i znaczenia mogą być przecież dzisiaj tylko omyłką płynącą z naiwnego rozumienia słów. Z kolei demaskowanie traumy po zagładzie sensu może odbywać się poprzez nadmiar słów i obrazów:

Sygnalem i symptomem braku (zrozumienia) pozostaje bowiem niezwykle bogaty spektakl – wzniosła parada odbić: rozterek tych, którzy uważają, że telewizja czy też Platon stawiają im prawdziwe, domagające się odpowiedzi pytania, podczas gdy wszystkie możliwe media domagają się jedynie powtórzeń¹¹.

Z drugiej jednak strony, każda z odsłon tegoż spektaklu, naruszając dobre samopoczucie odbiorcy, jego spokój lub stan biernej akceptacji zewnętrznego świata, wymusza reakcje wykraczające poza prosty czytelniczy kontakt z pojedynczym utworem – odsyłając do tego, co poza nim, choć nie jest to sfera ustalonych porządków i hierarchii znaczeń.

Jean Baudrillard w *Słowach kluczach* analizował współczesną relację między scenicznością a obscenicznością. Sceniczność, jak podkreślał filozof, zakłada grę, inność, spojrzenie i dystans, natomiast obsceniczność znosi zarówno sceniczność, jak i dystans spojrzenia: „W obsceniczności nie ma miejsca na grę, dialektykę ani różnicę, dochodzi w niej wyłącznie do ostatecznego scalenia elementów”¹². Obsceniczność stanowiąca biegun przeciwstawny uwodzeniu staje się dziś główną zasadą tworzenia przekazów:

¹⁰ G. Debord, dz. cyt., s. 126.

¹¹ J. Orska, dz. cyt., s. 428.

¹² J. Baudrillard, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 27.

W naszym świecie nie ma już komunikacji, pozostaje jedynie kontaminacja o wirusowym charakterze, wszystko przenosi się bezpośrednio i bezzwłocznie. Podobną konotację ma słowo promiskuityzm, przywołujące takie sensy jak: natychmiastowość, brak dystansu, odczarowanie¹³.

Jeśli sztuka pełni funkcję zwierciadła rozkładu i fraktalizacji świata, pozostaje obsceniczna. Podtrzymywanie scenicznego charakteru sztuki może być natomiast uznawane za podjęcie straceńczej misji zachowywania jej odrębności i skuteczności komunikacyjnej.

O ile nowoczesny przemysł reprodukcji faworyzował obraz jako odwzorowanie, dublet rzeczywistości, o tyle era symulacji doprowadziła do tego, że w świadomości postmodernistycznej różnica między obrazem a rzeczywistością stopniowo zanika, a *factum* i *fictum* zlewają się ze sobą. Gottfried Boehm w swoich rozważaniach o kulturowych następstwach zwrotu ikonicznego przekonywał, iż przemysł medialny jest zaciekłym wrogiem obrazów. Wskazywał nadto, że zalew obrazów funkcjonujących jako namiastka rzeczywistości łączy się z zacieraniem także własnego statusu obrazu: „Okrzyczana era obrazu – następująca po erze Gutenberga – jest ikonoklastyczna, nawet jeżeli jej entuzjaści tego nie dostrzegają”¹⁴. Wszystkie niszczące swoistość obrazu techniki mogą jednak wspomagać jego wytwarzanie, jeśli w sposób świadomy i kontrolowany budują napięcie ikoniczne, widoczne dla odbiorcy, bowiem: „Mocny obraz żyje tą podwójną prawdą: musi coś pokazywać, a także coś udawać i zarazem demonstrować kryteria i przesłanki tego doświadczenia”¹⁵. Wskazane w definicji „mocnego obrazu” elementy można odnaleźć w *Debordażu*: w całości – odczytywanej jako umiejętnie zdemontowane, a później skomprimowane odbicie twórczości Foksa, oraz w każdej z jego kolejnych odśłon.

Ostatnim utworem tomu jest wiersz *Pan Cogito w Milanówku*. Jednak zadawanie pytania, „co robi Pan Cogito w Milanówku?” okazuje się błędnym tropem, podobnie jak zadawanie pytania „co robi łączniczka?” i poszukiwanie odpowiedzi w tomie tak właśnie zatytułowanym. W zbiorze *Co robi łączniczka*, którego współtwórcą był Zbigniew Libera, autor zdjęciowych kolaży, sekwencje scen prowokują do zadawania innych niż tytułowe pytań – na przykład: co „zrobiła” kultura masowa ze zbiorową pamięcią o powstaniu warszawskim. W wierszu

¹³ Tamże, s. 28.

¹⁴ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2014, s. 301.

¹⁵ Tamże, s. 301.

o „wypożyczonym” z poezji Herberta Panu Cogito¹⁶ pierwszym obrazem jest przyjazd bohatera do Milanówka, wiedzionego tam poczuciem misji:

Przyjechał wczesnym rankiem, żeby naprawić
wiersz kolegi. Miał nadzieję, że wystarczy

utwór umyć i nakarmić, w ostateczności
zrobić mu zastrzyk. Zawsze tak postępował

z zepsutymi utworami i nikt nie narzekał¹⁷.

Tym razem jednak misja ratunkowa została podjęta zbyt późno. Wiersze, które można było potraktować jak chore zwierzęta – psy lub raczej koty mnożące się w lirycznej przestrzeni wykreowanego przez Rymkiewicza Milanówka¹⁸ – już uciekły i zaczęły zdychać w okolicznych lasach. Zachód słońca w Milanówku był, co prawda, jak zwykle piękny, trzeba jednak było usunąć martwe wiersze. Pan Cogito

O świcie postanowił wywieźć je

na wysypisko. Poszedł alejką do auta,
wlokąc za sobą dwa plastikowe worki¹⁹.

Wizja Pana Cogito bezradnie sprzątającego truchła niepotrzebnych tekstów ma podobnie krytyczną wymowę jak obraz literatury (pisanej konsekwentnie małą literą) wsiadającej do samochodu, by wyjechać ze stolicy szosą mszczonowską. Wyrusza, by wreszcie poczuć szybkość (choć nie taką jak w komputerze), posłuchać muzyki (bo trudno znieść ciszę), pojeździć po okolicy i tym samym zagłuszyć egzystencjalne lęki oraz poczucie pustki i nudy. W końcu „literatura” decyduje się popełnić teatralne samobójstwo – a zdaniem podmiotu lirycznego „decyzja tej obmacującej wszystko/ w poszukiwaniu życia cipy była słuszna”²⁰ – lecz, jak wszystkie jej działania, i to okazuje się nie-

¹⁶ Wielokrotnie interpretowana postać z wierszy Zbigniewa Herberta została wykorzystana przez poetę po raz pierwszy w tomie *Pan Cogito* z 1974. Dziś jest jednym z bardziej rozpoznawalnych, utrwalonych w schematycznych odczytaniach przez szkolne interpretacje, znaków polskiej poezji – funkcjonuje też w przestrzeni wirtualnej, każdy może sprawdzić, że także „Pan Cogito jest już na Facebooku”.

¹⁷ D. Foks, dz. cyt., s. 412.

¹⁸ J.M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002.

¹⁹ D. Foks, dz. cyt., s. 412.

²⁰ Tamże, s. 411.

udane, nieautentyczne, nieskuteczne. Literatura zmienia się w śpiący, na wpół martwy, budzący obrzydzenie fetysz przeszłości. *Szoseł mszczonowską* kończą słowa pożegnania:

Ostatni raz wymieniam jej imię. Pragnie ze mną

jeszcze pobyc, lecz właaśnie nabrałem
powietrza, którego nie zamierzam wypuścić,

bo chcę wypłynąć na powierzchnię, gdzie mogę,
sobie wesoło pogadać, jeśli kogoś spotkam²¹.

Sytuacjonizm, którego czołowym twórcą i przedstawicielem był Debord, niezmiennie opowiadał się przeciw fetyszymowi każdego rodzaju. Dla Anny Kałuży, postrzegającej twórczość Foksa jako specyficzną odmianę ponowoczesnego totemizmu, ten właśnie „totemizm drugiego stopnia” służy uświadamianiu, w jaki sposób wiersz funkcjonuje w przestrzeni społecznej, w jaki sposób staje się znakiem obecności czynnika ludzkiego w świecie popkultury:

Poezja czy może lepiej wiersz (książka) rozumiane na sposób totemiczny (a nie fetyszystyczny czy idolatryczny lub estetyczny) stają się obiektami równymi nam: ani wywyższonymi (jako medium głosu Boga i poety wyczekującego na powrót Bogów) ani zdegradowanymi w fetyszystycznym geście wymiany towarowej, ani estetycznie autonomicznymi, traktowane są jako „okazy jakiejś formy życia”: nieprzecenionej i nie niedoszacowanej²².

Foks sięga po mity popkultury, a przekształcając je w emocjonalne obrazy, ułatwia identyfikację z nimi – taka interioryzacja służyć może budowaniu relacji i dookreślanu tożsamości.

Totemiczność pojmowana jako znak pamięci o utraconych sposobach podtrzymywania wspólnotowych więzi, choćby przejawiała się przez spektakularne obrazowanie braku i prezentowanie zdewastowanych obszarów zbiorowej wyobraźni, może być uznana za sygnał gotowości pozostawienia śladu. Obrazy każdego typu i rodzaju mogą przekształcać się w ślady, być postrzegane jako ślady. W rozprawie *Obraz i ślad* Andrzej Zawadzki uznał, iż spór między współczesnymi ikonoklastami i ikonofilami toczy się właaśnie o różnicę, która zachodzi pomiędzy obrazami wytwarzanymi przez kulturę i w niej całkowicie

²¹ Tamże.

²² A. Kałuża, *Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, 24 (44), s. 304.

się spełniającymi a obrazami, które w kulturze funkcjonują, lecz otwierają ją na inne wymiary istnienia. Ikonoklazm przeciwstawiający ślad obrazowi (śląd kontra obraz) oraz ikonofilię utożsamiającą obraz ze śladem (obraz jako śład) można definiować poprzez użycie kategorii śladu²³, przydatnej także przy definiowaniu różnicy między ikoną i idolem:

Ślad rozbija widzialne, jest znakiem obecności w nim czegoś innego, „strzeże” więc różnicy pomiędzy idolem a ikoną, widzialnością i niewidzialnością. Ikonie ślad nie pozwala się stoczyć w idol, czyli pełną widzialność, zaśnającą to, co niewidzialne, zaś idolowi umożliwia otwarcie na wymiar ikoniczny, będący odśnaniem niewidzialnego²⁴.

Kategoria śladu okazuje swą użyteczność także w rozpoznawaniu totemiczności wiążącej się z dialogicznym i społecznym funkcjonowaniem sztuki. Totem jako przedmiotowy „śląd utożsamienia” zarówno jednostkowego, jak i zbiorowego pozostawałby medium zanikających wspólnotowych więzi²⁵.

Twórczość Foksa okazuje się przede wszystkim odciskaniem śladów. W procesie tworzenia i odtwarzania, wielorakiego demontowania oraz subwersywnego zestawiania obrazów dochodzi do ich równoczesnego przekształcenia w wyrazisty, osobny, jednostkowo dookreślany i osobisty ślad autora, świadomie odciskany na skrzyżowaniach komunikacyjnych szlaków – przede wszystkim zaś na obszarach uznawanych za pograniczne. W wydanej w tym samym roku co *Debordaż* niewielkiej książeczce zatytułowanej *Susza* Foks zderza współczesne stereotypowe przekonania o „właściwym” kształcie prozy artystycznej z kliszowym ujęciem procesu powstawania filmów. W najczęściej jednozdaniowych, choć zamieszczonych na kolejnych stronach „rozdziałach” eksploruje też na różnorokie sposoby „problem potu”, utożsamianego z każdym, nie tylko artystycznym, wysiłkiem, niezbywalnym składnikiem egzystencji. Wiadomo przecież, że „Trawa po drugiej stronie potu zawsze wydaje się zieleńsza”, a narrator opowieści o przeszkodach piętrzących się przed twórcami filmowej produkcji może stwierdzić: „Całe życie zawodowe ukazało się przed moimi oczami niczym przepocony film”²⁶.

²³ W takim ujęciu idolatrię można byłoby określić jako „obraz bez śladu”.

²⁴ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 45.

²⁵ Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

²⁶ D. Foks, *Susza*, Wrocław 2014, s. 112, 115.

W dzisiejszym świecie, w którym obrazy wygrywają ze słowami, obrazom stworzonym w słowach może przypadać rola wywrotowego naruszania zastanych porządków. Jacques Rancière przekonywał:

Jeśli istnieje cyrkulacja, którą należałoby zatrzymać, jest to właśnie ta cyrkulacja stereotypów krytykujących stereotypy, wielkich wypchanych zwierząt demaskujących nasze zdziecinnienie, obrazów medialnych demaskujących media, spektakularnych instalacji demaskujących spektakl²⁷.

Właściwym działaniem subwersywnym może stać się właśnie penetrowanie obszarów granicznych pomiędzy tym, co jest uznawane za normalne, a tym, co uchodzi w potocznym osądzie za wywrotowe – działanie nieoczywiste, naruszające także zestereotypizowane przejawy sprzeciwu. Mężczyzna ze zdjęcia na okładce *Debordazu* nie próbuje zdemontować torów kolejowych – zastyga w zainscenizowanej pozie, pozostawiając obraz-śląd swojego niepokornego trwania we współczesnej kulturze.

²⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. P. Mościcki, J. Kutyła, Warszawa 2007, s. 158.

Agata Stankowska

Zakazane fotografie. O ikonoklazmie w dyskursie holokaustowym

Niepamięć o Zagładzie sama stanowi jej część,
gdyż jest ona w równym stopniu zagładą pamięci,
historii, społeczeństwa [...].

(J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*)

Sedno ikonoklastycznych sporów toczonych wokół Zagłady, tak wyraźnie słyszalnych w istotnych dla dyskursu holokaustowego tekstach Gérarda Wajcmana, Élisabeth Pagnoux, Jacques'a Mandelbauma i – by przywołać nazwisko ich najbardziej znanego adwersarza – Georges'a Didi-Hubermana¹, odwołującego się między innymi do tez Hannah Arendt i Waltera Benjamina, odnosi się nie tylko, a nawet nie przede wszystkim do kwestii (nie)możliwej reprezentacji traumy. To zasadnicze (i oczywiste) dla powtarzanych od starożytności po czasy nam współczesne sporów o stosowność obrazów zagadnienie, sprofilowane wobec pytania o ontologię przedstawień i rozpoznanie nieusuwalnej asymetrii między wzorem a kopią, pozostaje tu rzecz jasną ważną. Jednak ten uniwersalny, ikonoklastyczny motyw swój nadrzędny, etyczny w istocie, horyzont znajduje w odniesieniu do Zagłady w problematyce niepamięci, która – powie Baudrillard – stanowi integralną część Holokaustu².

Zasadniczy, jeśli można tak powiedzieć, dramat fotografii Zagłady, oparty na paradoksalnej symetrii nieobecności i niestosowności przedstawień, nieprzypadkowo przecież rozgrywa się między dwoma, wydawać by się mogło radykalnie odmiennymi w swych

¹ Osób uczestniczących w tym sporze można by wymienić, rzecz jasna, o wiele więcej. Wybieram tu nazwiska badaczy uczestniczących w jednej z najważniejszych dysput na temat stosowności przedstawień Zagłady.

² Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 65.

źródłach, przejawami niepamięci. Pierwszy związany jest z politycznie umotywowanym przez nazistów zakazem fotograficznego dokumentowania aktów ludobójstwa. Drugi z pozornie mu przeciwnym, bo definiującym się jako etycznie pożądane pragnienie świadczenia o historycznych wydarzeniach, nadmiarem obrazowych przedstawień (przede wszystkim filmowych), fabrykowanych przez tych, którzy dokument przemieniają w istocie rzeczy w produkt, podporządkowany wymogom komercji i umasowionej sztuki. Zakaz i nadmiar to w tym przypadku dwa skrajne, ale też oksymoronicznie powiązane i paradoksalnie wzmacniające się nawzajem, oblicza tego samego braku/znoszenia/oddalania obecności poddanych eksterminacji osób. Obecności, której współcześnie jedyną możliwą sferę przejawiania się oferuje ludzka pamięć, połączona z krytyczną refleksją nad swoją (nie)możliwą koniecznością.

Dramat Zagłady i jej fotografii rozgrywa się zatem między chęcią ukrycia tego, co zatrzymany na kliszy obraz (ujmowany jako indeksalny znak wydarzenia) mógłby, przynajmniej w faktograficznym wymiarze, poświadczyć a banalizacją wyobrażeń, które eksploatowane nadmiernie, bez etycznego namysłu, bez dbałości o prawidłową identyfikację źródła (czasem wręcz wbrew temu źródłu i niemal zawsze, wówczas, w politycznym celu), prowadzą – powie Baudrillard – do jednego z najbardziej przerażających przejawów symulacji, która unieważnia Zagładę, wraz z rzeczywistością w ogóle. W efekcie tych działań powstają przedstawienia, które prowadzą – jak trafnie uogólni obserwacje Reinharda Matza, Geoffrey'a H. Hartmana i Yaela Zerubavela Ulrich Baer – do „zanikania pamięci w akcie upamiętniania”³. Ten ostatni paradoks staje się udziałem fotografii Zagłady (a szerzej traumy) – przypomnijmy – z chwilą ich nadmiernego i komercyjnego eksploatowania. W momencie, gdy ich redundantna wszechobecność w kulturze masowej, a jeszcze bardziej w kulturze sieci, sprawia, że stają się zwolna niemal niezauważalnym, symulakrycznym szumem.

Obie te skrajnie przeciwstawne w swej teleologii formy niepamięci, wynikłe z zakazu i z nadmiaru, zgodnie przekreślają i unieważniają wpisane w obraz (tu w fotografii) pragnienia obecności⁴ i w tym sensie – jeszcze raz po-

³ U. Baer, *Umiejscowić pamięć: współczesna fotografia, Holocaust i tradycja pejzażu*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 257.

⁴ Nieprzypadkowo badacz historii filozofii reprezentacji tak właśnie zatytułował swą książkę. Zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999. Znakomita większość teoretyków problemu przedstawialności Shoah podziela to wyjściowe założenie, które łączy problematykę reprezentacji z pragnieniem obecności, zapośredniczonym, czy może lepiej, ewokowanym, przez równie nieuchronny *absens*. „Reprezentacja – pisze Jean-Luc Nancy – nie jest symulakrum: nie

wtórę za Baudrillardem – stają się częścią Zagłady. Przyjrzyjmy się tym dwu obliczom braku pamięci. Decydentami i prawodawcami pierwszej byli, rzecz jasna, naziści.

Fotografieren verboten!

Gdy tylko śmierteczna machina ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej zaczęła systematycznie działać, zarówno dowódcy SS, jak i Wehrmachtu formułowali wielokrotnie zakaz fotografowania aktów eksterminacji. Oto kilka przykładów zebranych skrupulatnie przez Nadine Fresco w książce *Zagłada Żydów. Fotografie*:

Zakazuje się fotografowania egzekucji na terytorium i poza terytorium Rzeszy. Jednocześnie zakazuje się nakłaniania osób nienależących do Waffen-SS, by fotografowały egzekucje. Pozwolenie na wykonywanie zdjęć w związku z wymogami służby może być wydane wyłącznie przez szefów komend policji. Zdjęcia, które zostały wykonane do dnia dzisiejszego, winny być skonfiskowane i zniszczone⁵

– to fragment rozkazu opublikowanego w berlińskim biuletynie Waffen-SS z 11 czerwca 1941.

Egzekucje mają odbyć się poza miastami, wioskami i głównymi drogami. Groby zostaną zamaskowane w taki sposób, aby nie powstał w ich rejonie punkt docelowy pielgrzymek. Zakazują fotografowania egzekucji i udzielania zgody na obecność widzów⁶

jest czymś, co zastępuje rzecz oryginalną – w rzeczywistości nie ma w niej śladu jakiejś rzeczy: jest prezentacją tego, co nie sprowadza się do danej i doskonałej obecności (lub danej całkowicie doskonałej)”. Na tle tego powszechnego ujęcia wyróżnia się koncepcja cytowanego przed chwilą autora eseju o *Zakazanej reprezentacji*, której *novum* polega na rozumieniu samego Holocaustu jako „nadreprezentacji”, czyli takiej formy przedstawienia, „której przedmiot, intencja lub idea spełnia się całkowicie w manifestowaniu obecności”, „odsyła wyłącznie do swojego własnego bycia-obecnością, do swej bezpośredniości lub swej immanencji”. Nancy w ten właśnie sposób rozumie istotę nazistowskiego projektu ostatecznego rozwiązania. Zob. J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 119, 125.

⁵ *Verordnungsblatt der Waffen-SS*, 2. rocznik, nr 11, Berlin, 15 czerwca 1941, cyt. za: N. Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wołowiec 2011, s. 57.

⁶ Rozkaz pułkownika Montui z pułku policji regionu Środek, 11 lipca 1941, cyt. za: N. Fresco, *Śmierć Żydów*, dz. cyt., s. 57-58.



Il. 1. Bundesarchiv Bild. 1011-031-2436-03A. Fot. Koch, styczeń 1943

– to z kolei słowa pułkownika białostockiej policji, towarzyszące egzekucjom, w których zginęło ponad trzy tysiące żydowskim mężczyzn. W listopadzie 1941 podobny rozkaz wydaje feldmarszałek Keitel, szef Naczelnego dowództwa Wehrmachtu, zakazując robienia zdjęć podczas egzekucji Sowieców⁷. Sam Hitler formułuje zakaz fotografowania „egzekucji”, wykonywanych przez specjalne grupy na Wschodzie. W lutym 1943 roku komendant obozu w Auschwitz Rudolf Höss ponawia wielokrotnie formułowany wcześniej rozkaz, pisząc:

Przypominam, że na terenie obozu obowiązuje surowy zakaz fotografowania. Przypadki łamania zakazu będą srogo karane⁸.

Zakaz był, jak wiadomo, całkowicie nieskuteczny. Tylko w Auschwitz funkcjonowały do końca trwania obozu dwa laboratoria fotograficzne, a na niejednym zdjęciu z egzekucji, w bezpośrednim sąsiedztwie powieszonych bądź rozstrzelanych ciał można zobaczyć tabliczkę „Fotografieren verboten!”. Powód tych bezowocnych starań nazistowskich dowódców był oczywiście jak najbar-

⁷ *Befehl des Chefs des Oberkommandos der Wehrmacht über das Vervot, Exekutionen an Sowjetmenschen zu fotografieren*, cyt. za: N. Fresko, *Śmierć Żydów*, dz.cyt., s. 59.

⁸ Tamże, s. 60.



Il. 2. Bundesarchiv Bild 1011-287=0872-28A. Fot. Koll, 1941/1942

dziej racjonalny i, co ważne, pozbawiony związków z postawą ikonoklastyczną. Chodziło o niepozostawianie dokumentów poświadczających zbrodnie popełniane na wziętych do niewoli żołnierzach i ludności cywilnej, a także o ukrycie przed światową opinią dowodów popełnianych aktów ludobójstwa. Warto przypomnieć, iż ciąg przywołanych rozkazów poprzedzał, równie usilnie i oficjalnie promowany i wykorzystywany przez propagandę, zwyczaj fotografowania na terenie okupowanej Polski życia w dzielnicach i wsiach zamieszkałych przez Żydów, a później w gettach. „Tym, czego chcemy – pisał minister propagandy do utworzonej w 1937 roku komórki *Propaganda Kompanien* – są portrety i scenki ukazujące Żydów przy pracy. Materiał ma za zadanie wesprzeć naszą antysemitką propagandę na miejscu i za granicą”⁹. Autorka książki *Śmierć Żydów. Fotografie* słusznie nazywała ten proceder „edukacją etnograficzną przeprowadzaną przy użyciu fotografii przedstawiających «okazy» polskich Żydów”¹⁰. Rok 1941 przynosi w tym względzie jednak radykalną zmianę. „Nie chodzi już bowiem o pokazywanie, lecz o ukrywanie” – pisze Nadine

⁹ *Propagandaweisung des Reichspropagandaministers für den 2.10.1939*, cyt. za: N. Fresco, *Śmierć Żydów*, dz. cyt., s. 52.

¹⁰ N. Fresco, *Śmierć Żydów*, dz. cyt., s. 56.

Fresco¹¹. Zakaz dokumentowania, zakaz fotografowania miał uczynić zbrodnię niebyłą, a pamięć o niej całkowicie zbłądną.

Tym dziwniejszy może wydać się w tym kontekście wniosek – radykalnie ikonoklastyczny – jaki na podstawie przypomnianych przed chwilą rozkazów wyciąga Wajcman (przyświecają mu oczywiście także inne przesłanki, o których szerzej w dalszej części). Autor *De la croyance photographique* pisze: „Nie ma obrazu *Shoah*, ponieważ naziści postarali się o to, by nie zostawić żadnego śladu i całkowicie zakazali tworzenia wszelkich obrazów”¹², a „w komorach gazowych nie było światła”¹³. „Po dziś dzień nie znamy ani fotografii, ani filmu, które pokazywałyby zabijanie Żydów w komorach gazowych”¹⁴ – twierdzi z mocą francuski pisarz i psychoanalityk. Powyższe zdania rażąco deprecjują wysiłki tych, którzy, poddawani eksterminacji, starali się z narażeniem ocalonego na chwilę życia (oddalonej na moment nieuchronnej śmierci) pozostawić ślady i dowody kaźni, której byli świadkami i ofiarami, dowody „najoczywistsze” i „bezpośrednie”, bo odwołujące się do „głęboko zakorzonego zaufania, co do fotograficznego efektu realności”¹⁵. Na ten aspekt problemu zwraca uwagę Didi-Huberman, poddając w znanej książce *Obrazy mimo wszystko* szczegółowej analizie cztery fotografie zrobione przez anonimowego członka *Sonderkommando* (znamy tylko imię tego greckiego Żyda – Alex) przy pomocy aparatu przemyczonego na teren obozu przez współpracującego z polskim ruchem oporu cywilnego pracownika Auschwitz. Stracony najpewniej niedługo potem fotograf, aby zrobić dwa zdjęcia dołu spalenskowego, chowa się we wnętrzu komory gazowej „ledwie (być może nie całkiem) – pisze Huberman – opróżnionej z ofiar. Pozostaje tam ukryty w ciemnej przestrzeni. Chronią go odizolowanie i ciemność”¹⁶. Później wychodzi i ukrytym, jak możemy przypuszczać, w połach pasiaka aparatem robi dwa kolejne zdjęcia, tym razem kobiet, już rozebranych i zmierzających w kierunku wejścia do komory gazowej¹⁷. „Samo istnienie tych świadectw, ich forma” – jawnie znaczone prze-

¹¹ Tamże, s. 57.

¹² G. Wajcman, *De la croyance photographique*, „Les Temps modernes” 2001, LVI, nr 316, s. 47, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 74.

¹³ Tamże. Warto dodać, że to ostatnie stwierdzenie nie jest prawdziwe.

¹⁴ Tamże, s. 73-74.

¹⁵ U. Baer, *Umiejscowić pamięć...*, dz. cyt., s. 269.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 19.

¹⁷ Do opisanych w książce Hubermana wydarzeń nawiązuje jedna ze scen poruszającego filmu z 2015 w reżyserii László Nemesa i Clary Royer zatytułowanego *Saul fia* (polski tytuł *Syn Szawła*). Bardzo ciekawe byłoby prześledzenie poetyki tego obrazu, szczegól-

zwyciężanym lękiem, emocją i pragnieniem poświadczenia, bez jakiegokolwiek namysłu nad kształtem estetycznym fotografii – napisze autor *Obrazów mimo wszystko* – „silnie zaprzeczają dogmatowi niewyobrażalnego. To właśnie poprzez doświadczenie tragiczne niewyobrażalność tworzy swoje zaprzeczenie, akt wyobrażenia sobie mimo wszystko”¹⁸.

Fakt istnienia tych czterech zdjęć dołu spaleniskowego zrobionych z komory gazowej, postrzegany jako akt politycznego i ludzkiego oporu przeciw Zagładzie, decyduje według Hubermana o konieczności pozytywnego rozstrzygnięcia kwestii stosowności przedstawień Holokaustu. Równocześnie, przypomniane fotografie intensywnie domagają się ponownego przemyślenia istoty samego obrazu. Filozof przekonuje:

Jak radykalność zbrodni nazistowskiej nakazuje nam na nowo wymyślić prawo i antropologię (jak pokazała Hannah Arendt), jak ogrom tej historii nakazuje nam prześledzić na nowo samą opowieść, pamięć i pismo w ogóle (jak pokazali to, każdy na swój sposób, Primo Levi czy Paul Celan), tak samo „niewyobrażalność” Auschwitz nakazu-

nie sposobu prowadzenia kamery. Wąskie, „zduszone” kadry (kamera prowadzona jest zza pleców głównego bohatera, co sprawia, że widzimy na przemian głównie jego plecy bądź twarz, a w tle mającą niewyraźnie wydarzenia, w których Saul jako członek *Sonderkommando* uczestniczy) rodzą poczucie obcowania z dokumentem.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 81. W Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau, wśród zdeponowanych tam świadectw i dokumentów przeczytać możemy wspomnienia jednego z ocalałych członków *Sonderkommando* – Henryka Mandelbauma. Pisze on: „Samo rzucanie ciał na stos także nie było łatwym zadaniem. Szczególnie w przypadku ciał osób cięższych. Wrzucanie do dołu osoby o większej posturze utrudniał fakt, że niełatwo było (pracując dwójkami) uchwycić ciało tak, aby odpowiednio silnie je rozkołysać. Ważne było także, aby ciało rzucone na stos upadło w miarę na jego środku. W przeciwnym przypadku następowało tylko częściowe zwęglenie ciała i musieliśmy przerzucać takie niedopalone szczątki za pomocą haków do sąsiedniego dołu, w którym akurat palił się ogień. Odnośnie samego spalania pragnę zaznaczyć, że najszybciej spalała się głowa, ręce i nogi. Reszta korpusu się zwęglała. Na dobrą sprawę można powiedzieć, że ogień, widoczny jako jęzory ognia, pokazywał się tylko w przypadku, gdy z cięższego ciała wydobywał się tłuszcz, ewentualnie członkowie *Sonderkommando* polewali stos tłuszczem. Na końcach dołów znajdowały się bowiem zagłębienia, w których gromadził się niedopalony tłuszcz. Za pomocą naczyń, z których były wykonane prowizoryczne czerpaki, nabierano ten tłuszcz i polewano nim stos. Dzięki temu podsycano ogień. Niemniej sam sposób kremacji w dołach oceniam jako bardzo prymitywny, a nawet nieprzemysłany, ponieważ wyraźnie było widać, że proces spalania hamowany był przez brak dobrego dostępu powietrza od spodu stosu. Wnętrze dołu było jedną wielką tłącą się masą. Widok był przerażający i nie sposób opisać nie tylko jego wyglądu, ale także potwornego swądu towarzyszącego takiemu spalaniu” (H. Mandelbaum, *Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, Zespół Oświadczenia*, t. 160, s. 151).



Il. 3. Palenie zwłok w dołach spaleni-
skowych na wolnym powietrzu
przed komorą gazową kremato-
rium V, sierpień 1944. Archiwum
Państwowego Muzeum Auschwitz-
-Birkenau (negatyw nr 280)

je nam nie wyeliminować, ale właśnie *na nowo przemyśleć obraz*, gdy nagle jakie[ś] przedstawienie Auschwitz, nawet jeśli niekompletne [zawsze niekompletne! – A.S.], stanie nam przed oczami. Cztery fotografie zrobione w sierpniu 1944 roku przez *Sonderkommando* krematorium V są wyjątkiem, który wymaga na nowo samej teorii.

Obraz wyjaśniony przez swoją zasadę lub swoją „nierewidowalną tezę” musiał ustąpić miejsca, w moim umyśle, kwestii nowej, jeszcze nie wyjaśnionej – kwestii, która ukazuje całą stawkę teoretycznego istnienia obrazu *pomyślanego na nowo*, w nieskończoność. Czy to sprawiedliwe – pyta retorycznie Huberman – by z góry odrzucać plan – nawet jeśli utopijny – członków *Sonderkommando* Auschwitz? Jeżeli podejmowane przez nich ryzyko jest miarą ich nadziei pokładanej w przekazie obrazów, to czy nie powinniśmy poważnie potraktować samego tego przekazu i w związku z tym pochylić się uważnie nad samymi obrazami, nie jak nad odrzuconym dla zasady złudzeniem, ale jak nad „chwilami prawdy”, których znaczenie podkreślali Arendt i Benjamin?¹⁹

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 78-79.



Il. 4. Kobiety prowadzone do komory gazowej krematorium V, sierpień 1944. Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau (negatyw nr 282)

Zapewne. To przekonanie francuskiego historyka sztuki podzielają ci, których nie zniechęca niemożliwa do przekroczenia asymetria przedstawianego i przedstawiającego, rozdział między zawsze absolutnym, w swej pełni niewyraźnym i zawsze ograniczonym w swych konwencjach (estetyce i schematyczności) obrazem.

W tym punkcie jednak otwiera się ponownie przestrzeń dla odradzającego się raz za razem w historii kultury ikonoklastycznego sporu. Wajcman i Huberman toczą go w sposób, którego żarliwość nie ustępuje w niczym polemikom (i wojnom) prowadzonym w średniowieczu przez zwolenników świętych ikon i obrazoburców, XVI- i XVII-wiecznych protestantów i ich katolickich adwersarzy. Argumenty, które formułuje autor *De la croyance photographique* przypominają tezy znane z pism bizantyjskich obrazoburców, z tekstów soborów ikonoklastycznych i też protestanckich reformatorów Kościoła.

Podstawowy zarzut dotyczy niekompletności przedstawienia, które nie może sprostać Bogu, Chrystusowi, traumie, prawdzie Zagłady, którą obraz czy

fotografia winny – dowodząc własnej stosowności – wyrażać bez jakiegokolwiek luki czy redukcji; lepiej byłoby zresztą powiedzieć: winny utożsamiać.

Ikonoklazm wszystkich epok celuje w pełnię. Dopuszcza wizerunek tylko wówczas, gdy jest on identyczny z pierwowzorem. Cesarz Konstantyn V Kopronim nauczał, że ikona musi być współistotna z przedstawianą postacią (*homousios*)²⁰. W przeciwnym razie nie zasługuje na przyjęcie. „Istnieje bowiem rzeczywiście Istota pozbawiona barw i kształtów, niepochwytana, dająca się oglądać, za przewodem umysłu, jedynie duszy”²¹ – pisał Orygenes, w którego pismach poglądy chrystologiczne ścierały się z platońskimi. Nie da się odrysować niepojętej i niedającej się opisać boskiej natury Chrystusa – przekonywali uczestnicy soboru ikonoklastycznego z 754 roku.

Uderzająco podobnych określeń używa Wajcman, gdy przekonuje, że wszystkie ocalałe świadectwa Zagłady znaczy nieusuwalnie niekompletna natura, że fotografie, tak jak obrazy, pozostają nieuchronnie nieadekwatne; że nie będąc „całą rzeczywistością”, oferują jedynie fałszywą „iluzję referencyjną”. Możliwy do przyjęcia i upragniony wizerunek Zagłady – przeciwnie – musiałby być „konieczny”, „integralny”, „jedyny”, „cały”, „absolutny”, „nierewidowalny” – znoszący zatem asymetrię między wzorem a przedstawieniem – twierdzi autor *De la croyance photographique*.

Można by w tym miejscu zapytać, na ile ów postulat, jak by tego nie nazwać, obecności integralnej, obecności absolutnej, tożsamej z samym przedstawieniem nie jest w nieoczekiwany i niechciany oczywiście sposób symetryczny wobec nazistowskiego projektu nad-reprezentacji i ostatecznego rozwiązania.

²⁰ Konstantyn V twierdził, podobnie jak inni ikonoklaści, że obraz „powinien być współistotny z przedstawionym pierwowzorem, by wszystko zostało w nim zachowane, inaczej nie będzie obrazem” [podkr. – A.S.]. Cyt. za: M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, dz. cyt., s. 64.

²¹ W innym miejscu przekonywał: „Jakże bezsensowna jest myśl malarza, który z brudnego umiłowania zysku stara się osiągnąć to, co nieosiągalne, ukształtować mianowicie swymi nieczystymi rękami rzeczy, w które serce wierzy, a usta wyznają. Taki człowiek wykonuje obraz i nazywa go Chrystusem, a słowo «Chrystus» oznacza zarówno Boga, jak i Człowieka. Wynika z tego, że albo wedle swej próżnej fantazji włączył niedające się opisać Bóstwo w opis stworzonego ciała, albo też pomieszała tę niedającą się mieszać jednię [...] a czyniąc tak, podwójnie bluźnił Bogu, a to już przez opisanie i pomieszanie. Wasza [ikonofilów] odpowiedź brzmi: «My malujemy jedynie obraz ciała, które widzieliśmy i dotykali i obok którego żyliśmy», co jest wyrazem pobożności i wynalazkiem złego ducha Nestoriusza. [...] Jakże mogą ci ludzie bezrozumni [...] oddzielać ciało, które zostało spojone z Boskością i ubóstwione i próbować namalować [Jego] obraz, tak jakby chodziło o zwykłego człowieka” [podkr. – A.S.]. Cyt. za: J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, Gdańsk 2001.

Jean-Luc Nancy w swoim słynnym eseju *Zakazana reprezentacja*, nazywając obozy zagłady „przedsięwzięciem nad-reprezentacji [*sur-représentation*], w której wola pełnej obecności umożliwia widowisko unicestwienia samej możliwości reprezentacyjnej”²², istotę nazistowskiego projektu postrzega właśnie jako opartą na tożsamości dwu planów signifikacji, bez podziału na wyrażające i oznaczane, znaczące i znaczone.

Reprezentacja jako hypotytoza, jako unaocznienie i wystawienie, jako wytwarzanie prawdy *in proesentia* odgrywa w każdym względzie decydującą rolę w ramach wizji odrodzenia rasy, Europy, ludzkości. [...] Zgodnie z zasadą tej wizji „Aryjczyk” nie jest niczym innym jak prezentacją człowieka odrodzonego w nadczłowieku²³.

Nancy wyjaśnia dalej, że mianem „nad-reprezentacji” określa –

System, w którym chodzi nie tylko o reprezentowanie tryumfującej ludzkości za pomocą pewnego typu (to również przypadek sztuki stalinowskiej z tego okresu), ale też o (re)prezentowanie pewnego typu, który sam jest (re)prezentantem, nie tyle funkcją (sierp i młot), co naturą lub istotą (ciało aryjskie), na której rzeczywiście opiera się obecność ludzkości twórczej z siebie samej (w tym sensie boskiej, ale boskiej bez żadnego odchylenia od boskości lub bez „świętości”). Aryjczyk jest reprezentantem reprezentacji i to właśnie dokładnie w tym sensie proponuję – pisze Nancy – mówić o „nad-reprezentacji”. (Żyd – przeciwnie – jest dla Hitlera reprezentantem reprezentacji w zwyczajnym [...] sensie [...]. Najlepsza sztuka nazistowska może więc być wyłącznie sztuką inkarnacji lub prawdziwej inkorporacji...²⁴

Nie sposób nie zauważyć, że zarówno Wajcman, dopuszczający – jak każdy ikonoklasta – stosowność jedynie takiego wizerunku, który byłby identyczny z pierwowzorem, tak i Nancy, definiujący istotę nazizmu jako spełnienie postulatu „nad-reprezentacji”, odwołują się do takiego typu przedstawienia, które niweluje wszelki *absens* znaczący pragnienie obecności; obaj, choć każdy z innych powodów, mówią o obrazie celującym w pełni, absolutnie samozwrotnym, mistycznym. Na tę zaskakującą symetrię zwracał także uwagę Giorgio Agamben, kiedy zwolennikom idei *niewypowiedzianego* Auschwitz zarzucał, że właściwa ich postawie mistyczna adoracja *Shoah* jest „nieświadomą powtórką nazistowskiego *arcanum*”. Autor *Ce qui reste d’Auschwitz* pytał i odpowiadał:

Dlaczego nadawać eksterminacji prestiż mistyczności? [...] Powiedzenie o Auschwitz, że jest „niewypowiedzialne” lub „niepojmowalne”, sprowadza się do *euphèmein*, do

²² J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, dz. cyt., s. 115.

²³ Tamże, s. 124.

²⁴ Tamże, s. 124-125.

wielbienia go w milczeniu, jak wielbi się boga. [...] To dlatego ci, którym dzisiaj zależy na tym, by Auschwitz pozostało niewypowiedziane, powinni wykazywać więcej ostrożności w swoich twierdzeniach. Jeżeli chcą powiedzieć, że Auschwitz było wydarzeniem unikalnym, w obliczu którego świadek musi niejako poddać każde swoje słowo próbie niemożliwości wymówienia, mają rację. Ale jeżeli nakładają unikalność na niewypowiedzialne, zamieniają Auschwitz w rzeczywistość całkiem oddzieloną od języka [...], i nieświadomie powtarzają gest nazistów, są potajemnie solidarni z *arcantum Imperii*²⁵.

Rzecz jasna, wspomniana paralela pozostaje dla ikonoklastycznie nastawionych zwolenników idei *niewypowiedzianego* Auschwitz z gruntu niewidoczna. Nie sposób bowiem uświadomić jej sobie tak długo, jak długo ideę „reprezentacji” rozumiemy w ścisłym znaczeniu tego słowa, czyli w porządku, w którym przedstawienie wiąże się tyleż z pragnieniem obecności, co z nieuchronnym *absens*, na którym wspiera się każda obecność. Autor *De la croyance photographique* tego tradycyjnego porządku jednak nie przekracza i z jego wnętrza formułuje swą ikonoklastyczną tezę. Pragnie wszak z jednej strony takiego przedstawienia Zagłady, które nie byłoby znaczone jakąkolwiek redukcją wobec prawdy wydarzenia, z drugiej jednak, przyjmuje fundamentalną niemożliwość stworzenia doskonałego obrazu²⁶. Dlatego postulat pełnej reprezentacji pozostaje w jego rozważaniach jedynie nieosiągalnym, teoretycznym horyzontem.

Równie krytyczni jak Mandelbaum wobec fotograficznych i filmowych przedstawień Zagłady Pagnoux i Calude Lanzmann sięgają po argumenty innego rodzaju. Zwracają uwagę na niestosowność mnożących się w sztuce przedstawień. „Wszystkie znane obrazy dotyczące tej zbrodni [Zagłady] są jeśli nie fałszywe, to niestosowne” – napisze Mandelbaum na kanwie dyskusji toczącej się wokół znanej wystawy *Mémoire des camps*. Pagnoux doda jeszcze w niezwykle ostrych słowach zarzut voyeuryzmu. Napisze, nie bez swoistej racji:

Zdjęcie komory gazowej przekazuje horror w tym znaczeniu, że go uwiecznia. [...] Uwieczniać oznacza niszczyć, kontynuować zagładę. [...] Dla tego, kto zachowuje pamięć o zbrodni, myśl o dodatkowym oglądaniu przedstawiającego ją obrazu [...] jest nie do zniesienia, i zdjęcie nie mówi nic ponad to, co już wiemy²⁷.

²⁵ G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer*, III, Paryż 1999, s. 206, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 33-34.

²⁶ Tradycja kultury zna takie przedstawienia w postaci *a-cheiro-poietos*.

²⁷ É. Pagnoux, *Reporter photographe à Auschwitz*, „Les Temps Modernes” 2001, LVI, nr 316, s. 89, 92-93, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 93.

Zaprasza natomiast – powtarzać będą ikonoklaści – do podglądania, które nawet jeśli początkowo powoduje autentyczny wstrząs, zbyt łatwo ulega niestosownej przemianie w emocję rodzącą zgubne poczucie estetyczno-emocjonalnego katharsis. To właśnie owa oczyszczająca emocja umożliwia rozładowanie poznawczego i etycznego napięcia, dając łatwe rozgrzeszenie i uciszając pierwotny niepokój sumienia. Tak oglądana fotografia czy film – powie Pagnoux – pozwalają łatwo podglądać, zamiast boleśnie pamiętać.

To bardzo charakterystyczne, jak w przywoływanych rozważaniach znany ikonoklastyczny motyw zostaje dopełniony zarzutami niestosownego wobec wszelkiej traumy voyeuryzmu i – co szczególnie wyraźnie dochodzi do głosu w książce Wajcmana, a jeszcze wcześniej w tekstach Baudrillarda – typowego dla kultury mediów zawłaszczania rzeczywistości przez hiperrealne symulakrum, w którym przedstawiane (tu Holocaust) staje się całkowicie nieobecne. Wajcman i Baudrillard wyrażają tę myśl w podobny sposób. Pierwszy pisze:

Lubimy obrazy. [...] To nienasycona ludzka pasja, która napędza naszą epokę. [Jest to], obawiam się, istotny bodziec leżący u podstaw pewnego publicznego przyzwolenia, z jakim zdaje się spotykać wystawa *Images des camps*. Przyzwolenie na zaistnienie [...] obrazów jako sposobu na danie ujścia gwałtownym uczuciom [...], dyskretnemu pocieszeniu i niewidzialnej demonstracji dla umiłowania obrazów. [...] Jak można, w powszechnym ruchu propagującym obrazy z obozów koncentracyjnych, który kwitnie ostatnimi czasy, lekceważyć fakt, że światowy sukces oraz oficjalne uznanie filmów Spielberga i Beniniego opierają się na powszechnym, wspólnym, silnym, nieodpartym odczuciu, że można i trzeba przedstawiać Shoah [...], [że] można wobec tego bez skrupułów iść na *Życie jest piękne* i zabrać ze sobą dzieci, skoro będzie to oznaczało zrobienie dobrego uczynku i zapewnienie sobie dobrej rozrywki [...] Wiara w to, że wszystko, co widzialne, jest wizualnie wirtualnie [sic!], że można i trzeba wszystko pokazać i zobaczyć [...] to swoiste *credo* epoki (*credo*, które świadczy zarówno o naukowym wyobrażeniu rzeczywistości jako całkowicie przenikalnej, jak i o pewnym duchu chrześcijańskim; zaś oba te bieguny [sic!] nie odpychają się, wręcz przeciwnie, łączą się ze sobą w ideale tele-wizualnym – telewizja jest, w istocie, miejscem połączenia chrześcijańskiej pasji obrazu i naukowej wiary w całkowitą przejrzystość świata zapewnianą przez technikę²⁸.

Te zdania czytelnie nawiązują do znanego szkicu autora *Spisku sztuki*, który bodajże jako pierwszy postawił tezę, że „nowoczesny ikonoklazm nie polega [...] na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów,

²⁸ G. Wajcman, *De la croyance photographique*, s. 58-60, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 91-92.

w których nie ma już nic do zobaczenia”²⁹. Postrzeżony w tej perspektywie nadmiar przedstawień rodzi – podobnie jak nazistowski zakaz, choć na innych zasadach – „niepamięć” i w tym sensie, unieważniając, równocześnie kontynuuje Zagładę. Znosząc, czy choćby jedynie podważając referencję, ponownie unicestwia ofiary, tym razem w przestrzeni samego znaku. Pisze Baudrillard w szkicu *Holokaust*:

Sztucznie wytworzona pamięć jest ponowną inscenizacją Zagłady. [...] Każemu Żydom przechodzić już nie przez piec krematoryjne czy komory gazowe, lecz przez taśmę filmową, dźwięk i obraz, przez katolicki ekran i mikroprocesor. Zapomnienie, unicestwienie, które osiąga w ten sposób wymiar estetyczny – swój kres znajduje w stylu retro, wyniesione tutaj ostatecznie do swego wymiaru masowego³⁰.

A w innym miejscu:

Eksterminacja Żydów zniknie za zasłoną telewizyjnego wydarzenia Holokaustu – zimny środek przekazu telewizji zastąpił po prostu zimny system eksterminacji [...]³¹.

W jeszcze innym:

Eksterminacja staje się jedynie ekranem i wizualną formą, a nie mitem³².

To tezy niezwykle silne. Wypowiedziane – powie Didi-Huberman – z głębi „radykałnego sceptycyzmu dyskursu postmodernistycznego tak wobec historii [...], jak i wobec obrazu”³³. Inny, nieco słabszy rodzaj wątpliwości – niewynaleziony bynajmniej dopiero w planie rozważań nad Holokau- stem – związany jest z oczywistym skądinąd przekonaniem, że brak możliwości zrozumienia istoty traumatycznego doświadczenia, jeśli nie było się samemu jego podmiotem, prowadzić winien do milczenia. Przedstawianie absolutnego w swej ekstremalności doświadczenia, szczególnie w umasowionej i nieopierającej się stereotypizacji i estetyzacji formie, prowadzi bowiem do nieuzasadnionej niczym sugestii, że wszystko jest już wiadome i zrozumiałe. Wyobrażanie i przedstawianie ugruntowuje tym samym niesłuszną pewność rozumienia i usypia etyczną wrażliwość.

²⁹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spi- sku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 51.

³⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt., s. 65.

³¹ Tamże, s. 69.

³² Tamże.

³³ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 90-91.

Prześlągnięci odniesieniami do katastrofy – pisze Baer – nie zdajemy sobie już sprawy, jakim problemem jest to wydarzenie dla wyobraźni i mentalnych procesów obrazowania – tak skutecznie ramowane i reprezentowane w hollywoodzkich filmach, narodowych i lokalnych muzeach, w telewizji. Dalszy zalew holokaustowym kiczem w popularnej literaturze i kinie – włączając w to prace uznanych artystów – wzmacnia wrażenie, że zapamiętywanie, reprezentowanie i komunikowanie Holokaustu nie stanowi kłopotu. [...] Samo słowo Holokaust wywołuje przyływ wtórnych i znanych obrazów mentalnych, z których większość ma źródło w fotografiach prasowych zrobionych przez aliantów w 1945 roku w obozach na terenie Austrii i Niemiec. Nawet jeśli były częścią godnych pochwały wysiłków dokumentowania i upamiętniania, te niegdyś szokujące, a dziś wszechobecne, wyeksploatowane obrazy mogą prowadzić do „zanikania pamięci w akcie upamiętniania”³⁴.

W istocie. Niebezpieczeństwo jest jeszcze większe, jeśli wyeksploatowanym przedstawieniom towarzyszy – a nie jest to rzadkie – nonszalancka i niedbala identyfikacja źródła pochodzenia wykorzystywanych zdjęć, które, dodajmy, niekiedy powstawały *ex post*, a więc nie bez udziału inscenizacji i swoistej manipulacji dokumentem. (Dobrze znanym przykładem są tu zdjęcia wykonane rzekomo w momencie otwarcia bram Auschwitz; w rzeczywistości wykonano je później, inscenizując moment wyzwania obozu).

Jak widać nawet z tych pobieżnych streszczeń, w dyskursie holokaustowym powracają wątki znane z wszystkich trzech wielkich cykli ikonoklastycznych: antyczno-średniowiecznego, skoncentrowanego wokół drugiego przykazania i Wcielenia Chrystusa, nowożytnego sporu o symbol eucharystyczny i funkcje artystycznego przedstawienia (od Kanta począwszy aż do metafizycznego bieguna awangardy) i, wreszcie, cyklu ponowoczesnego, którego głównym tematem staje się kwestia autoreferencjalnego znaku i samopiszącego się pisma³⁵. Z pierwszym „ideę niewypowiedzianego Auschwitz” łączy podstawowa wątpliwość, dotycząca nieabsolutności przedstawienia. Z drugim – przekonanie, że obraz zawsze ma jedynie charakter symboliczny w rozumieniu, jakie temu pojęciu przydaje retoryka, a nie teologia: że znaczony jest skażony przez autonomię Formy, zmierzającej ku autoreferencjalności. Z trzecim – kwestia radykalnego uchylania tego, co realne w hiperrzeczywistej przestrzeni tekstu. Wszelkie fotograficzne świadectwa Zagłady jawią się w tej perspektywie jako redukcjonistyczne wobec wzoru i faktograficznie nierzeczywiste. Skażone są przeto w tym samym stopniu brakiem, co nadmiarem.

³⁴ U. Baer, *Umiejscowić pamięć...*, dz. cyt., s. 256-257.

³⁵ Zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, dz. cyt., s. 20.

„Obrazy mimo wszystko”

Polemiczna odpowiedź współczesnych zwolenników „obrazów mimo wszystko” – inaczej niż postawa przeciwników przedstawień Zagłady – już w punkcie wyjścia jawi się jako niezbieżna ze znanymi z tradycji argumentami obrońców świętych ikon. Ci ostatni – broniąc obrazów – wskazywali na dobrowolny akt Wcielenia Boga w osobie Chrystusa. „Wcielenie – jak pięknie i trafnie pisała Ewa Kuryluk – zakłada przedstawienie”³⁶. Holokaust, przeciwnie, nie ma swojej świętej ikony, nie ma „obrazu nienamalowanego ludzką ręką”, nie ma Eucharystii, nie towarzyszy mu żadna dobrowolność ani życiodajne, bo związane z teleologią dobrowolnego aktu „samoograniczenia” Absolutu, uprawomocnienie przedstawień. Zagłada nie ma nawet – powie prowokacyjnie Przemysław Czapliński – swojej prawdy³⁷. Spełnia się w utracie; jest – jeśli można tak powiedzieć – radykalną odwrotnością Wcielenia i dobrowolnego aktu ograniczenia substancji.

Dlatego próby pozytywnego przełamania ikonoklastycznego zakazu w polu działań estetycznych (pomijam w tym miejscu kwestię dokumentalnych świadectw³⁸) muszą w odniesieniu do Zagłady respektować ten zasadniczy (i w gruncie rzeczy nabierający charakteru absolutnego) brak. Muszą, jak dziwnie by to nie brzmiało, uobecnić nieobecność. Muszą w taki sposób wskazywać na nieprzekraczalne – powiedzą ikonoklaści – rozejście się historycznego z estetycznym, by antynomia ta ulegała częściowemu przynajmniej zawieszeniu (nie odrzuceniu). Nie w tym sensie, iż uda się jej zaprzeczyć, ale paradoksalnie ją przekroczyć; w tej mierze, w jakiej posługując się estetycznym, wymusić można i podtrzymać w polu artystycznego działania i estetycznego odbioru pamięć o tym, co historyczne, czyniąc je tym samym „mimo wszystko” obecnym. Jeśli bowiem – jak pisze Baudrillard – niepamięć

³⁶ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Kraków 1998, s. 189.

³⁷ „Sztuka nie posiada takiego języka, który mógłby wyrazić prawdę Zagłady, ponieważ język niczego nie wyraża, a Zagłada nie ma swojej prawdy” (P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 14).

³⁸ Jestem przekonana, że nadal najważniejsze pole przejawiania się pamięci o Holokauście i innych ludobójczych aktach stanowi poszukiwanie i staranne, opatrzone krytycznym warsztatem źródeł, poznawanie dokumentalnych świadectw wielkiej i wielu licznych małych Zagład. Jeszcze raz podkreślę, że taki właśnie dokumentalny ślad, stanowiący, co najważniejsze, świadectwo woli samych ofiar, stanowi punkt wyjścia rozważań Didiego-Hubermana, którego sposób myślenia sama podzielam.

jest częścią składową Holokaustu – pamięć pozwala trwale sprzeciwiać się Zagładzie.

Tak sygnalizowana – na mocy licencji poetyckiej – nieobecność pozwoli wówczas być może uczynić Zagładę nie tyle wyrażalną, co właśnie pamiętaną, i w tym sensie wciąż boleśnie obecną. W jaki sposób jednak obraz czy fotografia może podtrzymywać pamięć, a utratę czynić jedynie (a może raczej aż) uobecnianą nieobecnością?³⁹

Ku apofatycznej poetyce przedstawień

Charakterystyczne, iż niemal wszystkie postulowane próby przemyślenia statusu obrazu na nowo w bezpośrednim związku z *Shoah* i w planie działań artystycznych zmierzają ku teorii przedstawienia osadzonego i opowiedzianego językiem znanym teologii apofatycznej. Nieliczne i często manifestacyjnie starające się zaprzeczyć konwencjom obrazu (co oznacza zresztą nierzadko tyleż prowokacyjne, co paradoksalne wzmocnienie estetycznych chwytów), budują estetykę, którą można by określić właśnie mianem poetyki apofatycznej. Zanim przywołam dwa przykłady takiego posługiwania się fotografią, przypomnieć muszę zasadnicze tezy, jakie w polemice z Wajcmanem stawia Didi-Huberman.

Po pierwsze, historyk sztuki potwierdza podstawową kwestię ułomności obrazu wobec Zagłady, a szerzej fakt nieusuwalnej ontologicznej asymetrii między wizerunkiem i kopią, przedstawieniem a rzeczywistością. Uznanie tego skądinąd oczywistego faktu rozwija się jednak natychmiast w książce francuskiego badacza w ostry spór z ikonoklastycznymi postawami zwolenników „idei niewypowiedzianego Auschwitz”. Punktem wyjścia Hubermana, pozwalającym mu postawić tezę o dwojakiego rodzaju sankcji prawomocności przestawień, jest rozpoznanie źródłowego powiązania dokumentalnych fotografii z intencją świadczenia, właściwą samym ofiarom Zagłady. Po drugie, Huberman wyraża silne przekonanie o negatywnej pracy przedstawień, które właśnie dzięki swej negatywności celować mogą w ów podstawowy brak, utratę, nieobecność, jakie konstytuują Holokaust. Historyk sztuki pisze:

³⁹ Na temat skomplikowanej relacji między pojęciami utraty i nieobecności pisała ostatnio interesująco Katarzyna Bojarska. Zob. też, *Wołanie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 47-63.

Tak, obrazy są „niestosowne”. Obrazy nie są „całą rzeczywistością” – tym tradycyjnym *adaequatio rei et intellectus* – są więc „nieadekwatne” do tego, co przedstawiają. [...] owszem obrazy kłamią. Ale *nie wszystkie*, nie o wszystkim i nie bezustannie. Gdy Gérard Wajcman zauważa, że występuje dziś istna „bulimia obrazów” i kłamstw, jedynie wyraża [...] smutny banał, z którym stykamy się wszyscy. [...] Gdy Wajcman pisze, że „*nie ma obrazów Shoah*”, po cichu oplakuje brak obrazów prawdziwych – *obrazów wszystkiego* – zaś na głos oplakuje *nadmiar obrazów fałszywych* – obrazów *nie-wszystkiego* – dotyczących Shoah⁴⁰.

W zacytowanym komentarzu Didi-Huberman po raz kolejny przypomina właściwą wszystkim ikonoklastom tęsknotę za przedstawieniem pełnym, doskonałym, wymykającym się asymetrii znaczącej stosunek obrazu do rzeczywistości. Wcześniej stawia jednak tezę idącą jeszcze głębiej. Stwierdza bowiem, że Wajcman absolutyzuje Zagładę⁴¹, a tym samym w pewnej przynajmniej mierze odczłowiecza pojedyncze podmioty i unifikuje pojedyncze losy ofiar Holokaustu. Przywołując platoński wzorzec rozumienia reprezentacji, autor *De la croyance photographique* w odbiorze Hubermana niechętnie deprecjonuje zawsze konkretne, chciałoby się rzec, fenomenalnie splecione z pojedynczą egzystencją atomy historycznej Zagłady. Francuski historyk sztuki pisze z nieukrywaną dezaprobatą:

Wajcman chce przeciwstawić *kilku* konkretnym obrazom Shoah niezróżnicowaną *wszystkość* „jedynego przedmiotu, przedmiotu rzeczywistego [...] przedmiotu jedynego. Nieuprasczalnego. Jedynego przedmiotu, który nie daje się zniszczyć, ani zapomnieć. Przedmiot absolutny [...] niepojęty [...] bez nazwy i bez obrazu”..., który chrzci za pomocą dziwnej gry słów „D.S.S.”, tzn. „Dzieło-Sztuki-Shoah”. Otóż właśnie dla tej *wszystkości niewyobrażalnej* staje się tak niezbędne. To dla niej ulega absolutyzacji, nie posiada już wyjątków, rozciąga swoją tyranie aż do „nieprzedstawialnego”, „niewyobrażalnego”[,] „niewidzialnego” lub „niemożliwego”⁴².

Egzystencja ofiar nie miała jednak tego absolutnego charakteru. Podobnie zresztą jak ich rozpaczliwe próby pozostawienia i przekazania świadectw dokonującej się na ich ciałach eksterminacji⁴³. Świadomi, że nie będą mogli

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 88, 89.

⁴¹ Huberman pisze: „Wajcman dokonuje podwójnej operacji intelektualnej: absolutyzuje rzeczywistość, «całą rzeczywistość», aby łatwiej mu było jej się domagać; po czym podnosi obraz do rangi «obrazu wszystkiego», by łatwiej było mu go unieważnić”. Tamże, s. 75.

⁴² Tamże, s. 76.

⁴³ Na podobny problem zwracał uwagę Dominick LaCapra w szkicu *Trauma, absence, loss...*, ostro polemizując z tymi teoretycznymi ujęciami, których autorzy akcentują abstrak-

opowiedzieć Zagłady, ani dopowiedzieć i wyjaśnić sensu zapisanych przez siebie słów (więźniowie zakopywali na terenie obozu karteczki z opisem zdarzeń w nadziei, że ktoś je kiedyś odkryje i przeczyta), ufali naoczności fotograficznej kliszy. Autor *Obrazów mimo wszystko* podkreśla wagę, jaką pewni swej rychłej kaźni członkowie *Sonderkommando* przykładali do fotografii. Przytacza słowa Zalmena Lewetana, przekonanego, że nikt nie będzie w stanie wyobrazić sobie tego, co działo się na rampie, w komorach gazowych i dołach spalenskowych, a czego on sam nie będzie już mógł opowiedzieć i wyjaśnić. „To z nałożenia się [...] dwóch niemożliwości – rychłego zniknięcia świadka oraz oczywistej niewyobrażalności świadectwa – twierdzi Huberman – wyłonił się obraz fotograficzny”⁴⁴.

Historyk sztuki ani przez moment nie sugeruje, że cztery analizowane przez niego zdjęcia mogą wyrazić całą prawdę o Zagładzie. Przeciwnie, nieustannie podkreśla, że nie mówią one wszystkiego, ale... „mimo wszystko”. Sedno sporu z ikonoklastycznie nastawionymi oponentami – pisze – dotyczy właśnie tego wyrażenia:

[...] nie obrazy wszystkiego (Shoah jako absolutu), ale obrazy *mimo wszystko*. Co oznacza w pierwszej kolejności – „wyrwane”, mimo niesłychanego ryzyka, rzeczywistości, której rzecz jasna nie miały czasu zbadać [...] – ale której zdołały uchwycić kilka aspektów; w ciągu kilku minut, powierzchownie, przelotnie⁴⁵.

Didi-Huberman przekonuje, że winniśmy patrzeć na te zrobione z narażeniem życia i ocalałe fotografie jak na „chwile prawdy”, metonimicznie przyległe do robiących je i przedstawionych na nich ludzi. Pewien swoich racji twierdzi,

cyjny charakter rozumienia „nieobecności” w czym przejawia się dążność do absolutyzowania traumy jako takiej, przy równoczesnym pomijaniu egzystencjalnego i częściowego charakteru poszczególnych traumatycznych wydarzeń. Podejście LaCapry, wykazujące wiele analogii do przedstawianej tu polemiki Didiego-Hubermana z Wajcmanem, trafnie przedstawiała Bojarska. Badaczka pisała: „[...] LaCapra występuje jako surowy krytyk doświadczenia (historycznego) i praktyk narracyjnych, w których sercu leży nieokreślona nieobecność i pławienie się w pustce. Odrzuca koncepcje teoretyczne, ujmujące przeszłość jako «czystą nieobecność» [...], traktując je jako blokady konstruktywnych (społecznie pożytecznych) rozwiązań rzeczywistych problemów historycznych czy politycznych. Uważa za szkodliwe podejścia umożliwiające jednostkom i zbiorowościom fiksację na urazie, która z kolei prowadzi do jego fetyszyzowania, a przez to z jednej strony do absolutyzowania jednych a umniejszania czy ignorowania innych, konkretnych historycznych strat na rzecz dyskursu nieobecności” (K. Bojarska, *Myślenie z wnętrza pustki...*, dz. cyt., s. 49). Zob. też D. LaCapra, *Trauma, absence, loss...*, „Critical Inquiry” 1999, nr 25, s. 696-727.

⁴⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 14.

⁴⁵ Tamże, s. 76-77.

że zadaniem obrazu nie jest ani osiągnięcie doskonałego podobieństwa, ani pełnej i w tym sensie niemożliwej referencji. „Rola obrazu – powtarza – jest wysiłek na rzecz «uobecnienia»⁴⁶ – na rzecz ożywiania pamięci. Tu jednak znów powraca przywoływany już wątek apofatyczny, bowiem – jak pamiętamy z wcześniejszej książki badacza – droga ku „uobecnianiu” jest drogą negatywności. To drugie nie mniej istotne znaczenie wyrażenia wyeksponowanego w tytule książki. Obrazy mówią „mimo wszystko”, tzn. przemawiają dzięki brakowi, rozdarciu, obecnej w nich defiguracji: „nigdy nie pokazują *wszystkiego*; przeciwnie, potrafią ukazać nieobecność właśnie za pośrednictwem *niepokazywania wszystkiego* [...]. Z pewnością nie ukażemy lepiej nieobecności, zabraniając wyobrażenia sobie Shoah⁴⁷ – przekonuje Huberman i podpowiada, że zamiast odrzucać obrazy, winniśmy w nie wątpić, to znaczy „kierować na nie spojrzenie bardziej wymagające, spojrzenie krytyczne, które nie chce poddać się «iluzji referencyjnej»⁴⁸.”

Należałoby dalej prowadzić streszczenie tej polemiki, pokazując, w jak wielu miejscach słychać w niej echo historycznych, ikonoklastycznych sporów. Wajcman podważając stosowność przedstawień Zagłady, widzi w nich „obrazy-zasłony”. Mówi, że zakrywają to, co obiecują pokazać, zatrzymują wzrok na sobie i stają się fetyszami, idolami, złotymi cielcami. Didi-Huberman, odmiennie patrząc i w związku z tym inaczej myśląc – o „obrazach-rozdarciach⁴⁹”, odpowiada, że dzięki swej negatywności przedstawienia pozwalają „popatrzeć przez”, stając się – jak powtarza za Susan Sontag – „nowoczesnym prototypem objawienia⁵⁰”. W tym ostatnim zdaniu pobrzmiewa znana choćby z nauk Teodora Studyty teza, iż ikona jest oknem otwartym na to, co nieprzedstawialne. Nie opiera się na tożsamości czy to substancji, czy to natury, ale – operując hipostazą – zaprasza do patrzenia poprzez to, co widoczne na to, co z konieczności niewidoczne: tu na nieprzedstawialną traumę eksterminacji. Umę-

⁴⁶ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 101.

⁴⁷ Tenże, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 156.

⁴⁸ Tamże, s. 88.

⁴⁹ „Patrząc na cztery fotografie z Birkenau jak na *obrazy-rozdarcia*, nie zaś jak na *obrazy-zasłony* [...] możemy dostrzec w nich *nagi horror*, który o tyle odmawia nam pocieszenia, że nie nosi wyolbrzymionych znaczeń «niewyobrażalnego», najwyższego i nieludzkiego, ale właśnie znamiona ludzkiej zwyczajności w służbie najbardziej radykalnej formy zła – np. w gestach tych ludzi zmuszonych oporządzać tyle zwłok swoich pobratymców, zamordowanych na ich oczach. Są to gesty zwyczajnie pracujących ludzi, i w tym właśnie tkwi ich potworność” (tamże, s. 105).

⁵⁰ Tamże, s. 107.

czone, martwe, sponiewierane i odarte z godności ciała, wrzucone do dołu spaleniskowego, uchwycone na zdjęciach zrobionych przez członka *Sonderkommando*, odbierane być mogą w tej perspektywie jako osobowe hipostazy Holokaustu. Wartość hipostatyczna wynika tu z metonimicznej przyległości analizowanych zdjęć do konkretnych, osobowych losów, jest potwierdzona ich historyczną faktycznością. Tak, jak przedstawiony na ikonie Chrystus jest hipostazą Ojca, tak ofiary Holokaustu są osobowymi hipostazami Zagłady. Znanne z pism Studyty wyjaśnienie zasady obecności Chrystusa w ikonie staje się dla Hubermana (mimo iż nie posługuje się tymi pojęciami) wzorem obecności Zagłady w analizowanych fotografiach. „Hipostaza jest [...] tym, co określa w sensie dosłownym, czyli obrysowuje (*perigraphe*) kontury tego, co substancja pozostawia w stanie nieokreślonym (*aperigraphon*)”⁵¹ – pisze badacz, podkreślając silnie wagę czynnika historycznego, na jakim chrześcijaństwo oparło kult cudownego portretu. Pokrewnym argumentem posługuje się Huberman, przeciwstawiając historyczną faktyczność osób, robiących i przedstawionych na fotografiach, „idei *niewypowiedzianego* Auschwitz”, absolutyzującej, fetyszyzującej i minoryzującej – powiedziałaby LaCapra – konkretną historyczną stratę na rzecz dyskursu nieobecności. Didi-Huberman pisze:

Moja analiza czterech fotografii z Auschwitz [...] zakłada wprowadzenie pewnego związku – niekompletnego, „postrzępionego”, tyleż cennego, co delikatnego, tyleż oczywistego, co trudnego do zbadania – między obrazem a prawdą. Popatrzyłem najpierw na obrazy jako na obrazy-fakty. To znaczy jak na próbę wizualnego przedstawienia, przeprowadzoną przez członków *Sonderkommando* w miejscu ich doświadczenia tego piekielnego świata, gdzie widzieli, że są skazani na śmierć; oraz jako na konkretny gest, polityczny akt potajemnego wyrwania czterech zdjęć z eksterminacji, z wnętrza obozu, by przekazać je na zewnątrz za pośrednictwem polskiego Ruchu Oporu. W tej perspektywie zdjęcia z sierpnia 1944 są zarówno *obrazami* Shoah wcielonego w czyn – jakkolwiek byłyby skrajnie cząstkowe, jak to zazwyczaj ma miejsce w przypadku obrazów – jak i faktem historycznego oporu, którego stawką był obraz⁵².

Tej indeksalnej wartości nie posiadają z oczywistych przyczyn wszystkie współczesne próby fotograficznego i artystycznego przedstawiania Holokaustu, w o wiele większym stopniu narażone na krytyczne zakwestionowanie własnej stosowności. Tego najważniejszego argumentu, jakim posługuje się w przytoczonym wyżej cytacie Huberman, powtórzyć w odniesieniu do nich nie sposób. Ikonoklastyczny zakaz wydać się może tu zatem nie tylko zrozu-

⁵¹ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, dz. cyt., s. 73.

⁵² G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 94-95.

miały, ale i pożądany. Jedynym, co zdaje się te próby tłumaczyć, jest pragnienie uczynienia Zagłady (i tej wielkiej i tych, jakże wielu, „małych”⁵³) pamiętaną (pamiętanymi), ujmując jej (im) tym samym przyszłego trwania w niepamięci. Jeśli „niepamięć stanowi część Zagłady”, pamięć niesie próbę jej fragmentarycznego osłabienia, czy choćby przerwania.

Uobecnić nieobecność

Dlatego warto przywołać przykłady takiego współczesnego i artystycznego posługiwania się fotografią, które pracuje na rzecz uobecnienia nieobecności w nakreślonym wcześniej apofatycznym porządku. Fotografii, które celowo i świadomie, posługując się artystycznym chwytem, stawiają widza oko w oko z pustką i nieobecnością bądź też – to przykład drugi – poprzez prowokacyjną estetyzację zmuszają oglądającego do zajęcia miejsca wobec Zagłady.

Pierwszy przykład pochodzi z przywoływanego tu już tekstu Ulricha Baera zatytułowanego *Umiejszcować pamięć: współczesna fotografia, Holocaust i tradycje pejzażu*. Autor analizuje i interpretuje w nim zdjęcia przedstawiające były nazistowskie obozy w Sobiborze w Polsce i w Ohrdruf w Niemczech. Jedno jest dziełem niemieckiego fotografa Dirka Reinartza i opublikowane zostało w jego w książce *Deathly Still. Pictures of Former Concentration Camps* (1995). Drugie, autorstwa amerykańskiego fotografa Mikaela Levina, upublicznione zostało w pracy *War Story* z 1997⁵⁴. Obaj artyści – pisze Baer – nawiązując do konwencji sztuki pejzażowej, „poszukują miejsca dla nieobecnej pamięci”⁵⁵ i w „rygorystycznie formalny sposób, zmuszają nas, by dostrzec, że nie ma tam nic do zobaczenia; pokazują, że jest coś w tak niezmiernej katastrofie, jaką był Holocaust, co pozostaje niemożliwe do zasymilowania w historycznych czy też kontekstualnych odczytaniach”⁵⁶. Inaczej mówiąc, nie pokazując tego, czego pokazać nie można i czego istotą jest nieobecność, wzywają nas jednak do zajęcia wobec istoty nieobecnego wydarzenia określonej pozycji. W obu przywołanych przykładach jedynym sygnałem, że zdjęcie skrywa w sobie historię Zagłady jest tytuł, który zdradza, że nie mamy do czynienia ze zwykłymi

⁵³ Zob. A. Janko, *Mała zagłada*, Kraków 2015.

⁵⁴ Omawiane fotografie są dostępne na stronach internetowych: www.mikaellevin.com oraz https://phdn.org/archives/holocaust-info.dk/sobibor/imgs_sobibor/sobibor_today.htm.

⁵⁵ U. Baer, *Umiejszcować pamięć...*, dz. cyt., s. 251.

⁵⁶ Tamże, s. 252.

pejzażami, lecz z fotografiami „miejsc Holokaustu”. W obu przypadkach mamy też do czynienia ze świadomie podejmowanym aktem estetyzowania poprzez nawiązanie do tradycji sztuki pejzażowej. Reinartz przekracza tu zdawałoby się nieprzekraczalne dla dokumentarzysty granice, tworząc swoje przedstawienie z komputerowo połączonych dwu odrębnych zdjęć Sobiboru i pozostawiając czytelny ślad tej manipulacji w postaci cienkiej linii, dzielącej fotografię niemal w samym jej centrum. (W wydaniu książkowym łączenie to przypada w miejscu zszycia książki, zostaje zatem częściowo przesłonięte, ale jednak dość łatwe do odkrycia). Z punktu widzenia upominających się o pełnię i całą prawdę ikonoklastów zabieg taki wydaje się podwójnie obrazoburczy. Baer tę otwartą manipulację i grę konwencją interpretuje jednak jako zabieg służący uświadomieniu sobie różnych możliwych „trybów świadczenia”, do którego jesteśmy wezwani. Równocześnie pokazuje, jak przy pomocy estetycznego chwytu fotograf zdolny jest wyrazić zasadniczą prawdę o niewyraźności traumy. Pustka pejzażu, nieobecność śladów spełnionego niegdyś w sfotografowanej przestrzeni wydarzenia, w konieczny sposób konfrontuje bowiem patrzącego z fundamentalnymi dla Zagłady utratą i zanikiem pamięci, które są jej częścią. Baer pisze:

Celowo wytworzone napięcie pomiędzy charakterem zdjęcia jako pejzażu, który staje się planem dla doświadczenia i pamięci oraz przedstawieniem niegościnnego terenu, przekształcanego w abstrakcję, stawia widza w szczególnej pozycji. Zezwala nam się na wkroczenie w miejsce, które nie pomieści w pełni naszego jego postrzegania. [...] Te fotografie [...] nie tłumaczą [otchłani]. [...] [Z]djęcia, o których mowa, umiejscawiają nas w relacji do Holokaustu. Zadają ponadto pytanie: w jaki sposób pamiętamy Holokaust, nie zapominając (co nieuniknione) o tym, że owo wydarzenie wystawiło na próbę zarówno indywidualną, jak i zbiorową zdolność do pamiętania oraz zakwestionowało pojęcie przetrwania w taki sposób, jaki nadal trudno nam pojąć⁵⁷.

I dalej:

Omawiane fotografie umieszczają widza w otoczeniu, które wydaje się niegościnnie i dziwnie pozbawione właściwości miejsca, wskazując na związek pomiędzy „doświadczeniem miejsca” i enigmatyczną strukturą traumatycznych wspomnień. Przypominają nam też, że większość istniejących fotografii Holokaustu – sceny śmierci i zniszczenia, lecz niekoniecznie traumy – blokują dostęp do wydarzenia, zamiast umożliwić samoświadome (raczej takie niż mechanicznie wbite w pamięć) upamiętnienie i składanie świadectwa. Te obrazy, w najwyższym stopniu celowe, ukazują nam granice ujmowa-

⁵⁷ Tamże, s. 250, 253.

nia katastrofy w odczytaniach historystycznych lub w obrębie konwencji dokumentalnych. Jednocześnie prowokują, by przyjąć wobec nich własną pozycję⁵⁸.

I, jeśli tylko im się to uda (choćby częściowo, choćby na chwilę jedynie), mogą spełnić, kto wie czy nie najważniejsze, zadanie, jakie Zagłada stawia także przed współczesną sztuką. „Historyczna trauma musi być przedstawiona w taki sposób, by włączać widza, a jednocześnie nie tuszować istotowej niedostępności wydarzenia”⁵⁹. Fotografie Reinartza i Levina są w tym sensie, być może najlepszą, „odpowiedzią na nieobecność, której nie można zaradzić”⁶⁰ i której próby częściowego choćby wyrazu polegać muszą na apofatycznym trybie opowiadania Zagłady jako radykalnej pustki, której nie można ani odwrócić, ani uniknąć, ale wobec której trzeba wyrazić sprzeciw właśnie poprzez akt pamiętania.

Drugi przykład, jaki chciałam przywołać, jest historykom literatury doskonale znany i wielokrotnie już omawiany. Mam na myśli fotografię, którą Tadeusz Różewicz umieścił na wklejce swojego tomiku poetyckiego, zatytułowanego *nożyk profesora*.



Il. 5. Fotografia z wkładki do tomu *nożyk profesora* Tadeusza Różewicza (s. 2 i 3). W metryce redakcyjnej znajdujemy informację, że zdjęcie przedstawia martwą więźniarkę obozu koncentracyjnego

⁵⁸ Tamże, s. 255. Myśl Baera rozwija Aleksandra Szczepan w bardzo ciekawym studium poświęconym krajobrazom postpamięci, który przeczytałam już po napisaniu tego szkicu. Zob. A. Szczepan, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 103-126.

⁵⁹ U. Baer, *Umiejscowić pamięć...*, dz. cyt., s. 272 [podkr. – A. S.].

⁶⁰ Tamże, s. 281.

Także i tu mamy do czynienia ze świadomym i prowokacyjnym aktem estetyzacji. Zdjęcie, które odebrać by można jako piękny kobiecy akt, jest w istocie skadrowanym i wyretuszowanym fragmentem dokumentalnej fotografii zrobionej przez Henryka Makarewicza, przedstawiającej leżące w pobliżu baraków w Birkenau kobiece zwłoki. (Fotografia publikowana była wielokrotnie w kolejnych wydaniach albumu *Auschwitz. A History in Photographs* i tam też najpewniej zobaczył je autor *nożyka profesora*).



Il. 6. Kadr z filmu Henryka Makarewicza. Film został nakręcony tuż po wyzwoleniu obozu w Auschwitz w styczniu 1945 roku. Archiwum United States Holocaust Memorial Museum. Nr fotografii w USHMM: 58412

Zabieg, jakim posłużył się poeta, wywołał wiele kontrowersji. Bartłomiej Krupa w szkicu *Ciało Róży*⁶¹ omawia koleje polemiki toczonej między innymi

⁶¹ Zob. B. Krupa, *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”*, w: *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014, s. 208-239. Na ten temat pisała także Hanna Marciniak. Zob. też, *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*,

na łamach „Res Publici Nowej”. Jej zasadniczym tematem był problem stosowności chwytu, jakim posłużył się Różewicz, a szerzej statusu artystycznych przedstawień traumy. Warto przypomnieć tu kilka znamienych wypisów z tej dyskusji. Andrzej Skrendo pisał:

[...] owa „pomyłka interpretacyjna” wydaje się bardzo znacząca. Świadczyć może na rzecz poglądu mówiącego, że sztuka jest bezradna wobec rzeczywistości, zakłamuje ją i estetyzuje. Że nie istnieją środki, aby przedstawić to, co najistotniejsze, czyli męczeństwo ofiar ludobójstwa⁶².

Marek Zaleski przestrzegał:

Nie oceniam tego w kategoriach moralnych, bo, jak rozumiem, jest w tym próba zwrócenia uwagi na dwuznaczność podejmowania tematu jako tematu artystycznego właśnie. Choć w końcu i kategorie moralne są w tej grze. Mamy tu do czynienia z próbą przepracowania tego tematu, taką, która artystom każe ciągle pamiętać, że podejmują temat, budząc litość, zgrozę, solidarność z ofiarą, nie mogąc sprzeniewierzyć się sobie jednocześnie jako artyści. Są więc wielorako wodzeni na pokuszenie⁶³.

Lidia Burska broniła Różewicza przed Zaleskim:

Myślę, że jesteś niesprawiedliwy dla Różewicza, gdy posądzasz go o estetyczną nekrofiliję. [...] Mnie to zdjęcie kojarzy się z takim z pozoru uładowanym życiem, które dręczy cię podejrzeniem, że śpisz na materacu z ludzkich włosów. Nie myślisz, że ta fotografia jest po to, żeby już zawsze uwierało cię każde piękno?⁶⁴

Nie włączając się w tę dobrze znaną polemikę, w której (a jakże) powraca wiele formuł znanych z ikonoklastycznych sporów, chciałabym spojrzeć na „niestosowną” grę Różewicza z dokumentalną fotografią jako na gest pokrewny próbom podejmowanym przez Reinartza i Levina. Różewiczowski chwyt odwołania się do tradycji kobiecego aktu służy bowiem, podobnie jak „apofatyczne” fotografie nie-miejsc Sobiboru i Ohrdrufu, przede wszystkim wymuszaniu na widzu i czytelniku zdefiniowania własnego stosunku do leżącego na śniegu, umęczonego i zamordowanego ciała. (Różewiczowską sepię można przecież

w: *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziowska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 297-312.

⁶² A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 74, cyt. za: B. Krupa, *Ciało Róży*, dz. cyt., s. 228.

⁶³ M. Zaleski, *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?*, „Res Publica Nowa”, cyt. za: B. Krupa, *Ciało Róży*, dz. cyt., s. 231.

⁶⁴ L. Burska, cyt. za: B. Krupa, *Ciało Róży*, dz. cyt., s. 231-232.

zrozumieć nie tylko jako obrazoburczy sprzeciw wobec artystycznego przedstawienia i piękna, które „już zawsze będzie nas urażać”, ale także jako empatyczny gest przesłonięcia zwłok i ochronienia ich przed voyeurystycznie nastawionym widzem). Podjęcie tego wysiłku, zajęcie miejsca wobec Holocaustu: wydarzenia, w stosunku do którego powtarzamy wciąż niemoc rozumienia i wyrażania, czyni paradoksalnie Zagładę – zaryzykuję to stwierdzenie, choć wiem jak łatwo przekroczyć tu granice stosowności – w mikroskopijnym ułamku mniej ostateczną. O tyle, o ile pamięć ujmuje część jej świadomie zaprogramowanej przez nazistów całości, na co tak dobitnie zwracał uwagę w przywołanym wcześniej tekście Jean-Luc Nancy.

Zakazane fotografie spełniały i – jestem przekonana – nadal mogą spełniać tę funkcję. Pod dwoma jednakowoż warunkami. Po pierwsze, że posługiwaniu się nimi towarzyszyć będzie gruntowna znajomość historii tych zdjęć, znacząca akrybią w identyfikacji źródeł, i pogłębiona wiedza o faktograficznym kontekście utrwalonych na kliszy wydarzeń. Po drugie, że w artystyczną formę wpisany zostanie immanentnie metakrytyczny namysł nad ograniczeniami właściwymi każdej konwencji. Tylko wówczas zarówno dokumentalne, jak i artystyczne fotografie rodzić będą w odbiorcy przymus postawienia pytań o status obrazowego przedstawienia i – równolegle – o rolę własnej pamięci i postawy wobec XX-wiecznych traum. Namysł nad tymi zagadnieniami prowadzi nieodmiennie ku odkryciu fundamentalnej dla zakazanych fotografii (ich historii i artystycznej formy) aporii, symetrycznej wobec przekonania o równoczesnej konieczności i niemożliwości przedstawiania Zagłady. Towarzyszy jej, mimo wszystkich wątpliwości i trudności, roszczenie do prawdy: „[k]westia «reprezentacji obozów» pokazuje, że nie możemy już odstąpić od wyznaczenia stawki, którą ma być prawda otwarta, niespełniona po to, by mogła być prawdą”⁶⁵ – napisze Nancy. W efekcie –

Kryterium reprezentacji Auschwitz musi opierać się na tym, że: takie otwarcie – przerwa lub rana – nie będzie pokazane jako przedmiot reprezentacji, ale będzie wpisane w nią samą i to jako jej nerw, jako prawda o prawdzie⁶⁶.

⁶⁵ J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, dz. cyt., s. 134.

⁶⁶ Tamże.

Racje zwolenników i przeciwników „idei niewypowiedzianego Auschwitz”, wyrażane na kanwie tej kolejnej odsłony ikonoklastycznego sporu są, jak zawsze, podzielone. Mnie najbardziej przekonują argumenty tych, którzy – jak przywołani w tym szkicu Reinartz, Levin, Różewicz, a wśród komentatorów Didi-Huberman, Baer i Fresco – miast zakazywać przedstawień, eksponują pola krytycznej refleksji nad ich statusem. W przypadku fotografii dokumentalnych kwestią zasadniczą pozostaje – powtórzę raz jeszcze – akrybiczna krytyka źródeł i szacunek wobec woli tych, którzy te nieliczne ocalałe zdjęcia z narażeniem życia robili. W przypadku dzieł świadomie operujących formą artystyczną, natomiast, taki sposób posługiwania się konwencją, który uzmysłowi jej fundamentalny defekt i niewystarczalność wobec postawionego przed fotografią zadania. Horyzontem obu tych rodzajów działań jest nasza pozycja wobec Holokaustu. Zagłada żyje bowiem w pamięci tylko wówczas, gdy także rolę i formę tej ostatniej poddajemy nieustannej refleksji. Krytycyzm ten znaczyć winien także, jestem przekonana, sam dyskurs holokaustowy, niepokojąco często przeceniający nieomyślność własnych pojęć i sądów. Czyż interpretacyjna wspólnota użytkowników tego języka zbyt łatwo nie ufa w jego „konieczność”, „integralność”, „jedyność”, „całość”, „absolutność” i „nierewidowalność”? Coraz częściej budzi się we mnie ta wątpliwość, ale to już temat na inną opowieść.

Beata Przymuszała

Niepokój fotografii. Wokół powojennego albumu *Zagłada żydostwa polskiego*

Kiedy pod koniec wojny naziści masowo palili swoje archiwa, więźniowie wykonujący tę pracę w charakterze niewolników wykorzystali ogólne zamieszanie do uratowania [...] jak największej liczby obrazów. Zachowało się do dziś około czterdziestu tysięcy zdjęć z tej tak systematycznie niszczonej dokumentacji, co wiele mówi o prawdopodobnym ogromie ikonografii wypełniającej archiwa w czasie działania obozu¹.

Na ten dokumentacyjny aspekt fotografii *Zagłady* zwracał uwagę Georges Didi-Huberman. To, co w czasie wojny i tuż po jej zakończeniu wydawało się oczywiste, wzbudza dziś jednak pewne wątpliwości. Funkcjonowanie fotografii z czasów *Zagłady* przypomina rodzaj paradoksu – jak podkreśla Agnieszka Pajączkowska:

Kontrowersje i dyskusje wynikają albo z samego tematu, powodującego nieustanne trudności w wyrażaniu i przedstawianiu, albo też z rozumienia medium – fotografii, która często jest postrzegana jako naturalna i oczywista.

Takie połączenie obszaru skrajnie problematycznego z pozornie bezproblemowym sprawia, że największym kłopotem związanym ze zdjęciami *Zagłady* wydaje się samo ich istnienie. Nie jest jasne, jak, ani po co, ich używać. [...] można przewrotnie zapytać, czy istnieją obrazy *Zagłady*, które są „dobrze widziane” i „dobrze” używane – co z kolei rodzi pytanie o cele posługiwania się nimi, a tym samym o nieuchronną polityczność używania zdjęć, szczególnie zdjęć historycznych².

¹ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 31.

² A. Pajączkowska, *Dobre, złe i „nowe” zdjęcia Zagłady*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3, s. 164.

Niewiarygodne

Pytając o „dobre” fotografie Zagłady i o sposoby ich prezentowania, Pajęczkowska nawiązuje właśnie do opinii Didi-Hubermana, który w *Obrazach mimo wszystko* pisał o niefortunnym funkcjonowaniu tych zdjęć. Badaczowi chodziło przede wszystkim o błędne klasyfikowanie poszczególnych ujęć, skutkujące ich fałszywym podpisywaniem³. W tym kontekście, omawiając dyskusję wokół fotografii wykorzystanej przez Jana Tomasza Grossa i Irenę Grudzińską-Gross w książce *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady*, Pajęczkowska podkreśla, iż są zdjęcia, co do których – nie znając dokładnych danych na temat ich powstania – nie będziemy mieć pewności pozwalającej nam powiedzieć, co na nich widzimy. Nie oznacza to wprawdzie, że nasze interpretacje będą skazane na porażkę, trzeba jednak mieć na uwadze ich relatywność⁴.

Lekcja, która płynie z dyskusji związanych ze zdjęciem „kopaczy” dobitnie wskazuje, że „oczywistość” fotografii jako dowodu potwierdzającego to, co na niej widać, bywa złudna⁵. Problem ten pojawia się przede wszystkim dlatego, że patrząc uruchamiamy nasze „ramy widzenia” – przyzwyczajenia, stereotypy, posiadane doświadczenie. Często po prostu zapominamy o tym, że oglądając fotografie, dokonujemy ich interpretacji: możemy być jedynie mniej lub bardziej świadomi istnienia tego procesu. Brak świadomości nie świadczy, rzecz jasna, o istnieniu złej woli. Nie zawsze prowadzi też do błędnych konstatacji. Podkreśla to w przypadku omawianej książki Grossów Pajęczkowska:

Dzięki temu, że zdjęcie „kopaczy” nie występowało ani w kontekście archiwum, ani nie zostało ujednoznacznione przez relacje świadków lub dokumenty historyczne, możliwe było stworzenie jego znaczenia niemal od zera. Takie działanie, nawet jeśli oznacza użycie zdjęcia w niewłaściwy z punktu widzenia metodologii (a może badawczej etyki?) sposób, nie jest jednoznacznie nacechowaną manipulacją – nie zakłamuje „prawdziwej” interpretacji, lecz ją ustanawia, niejako na ziemi niczyjej. Autorzy *Złotych żniw* nie wnieśli bowiem swoim tekstem niemal nic nowego do dotychczasowego

³ Podstawowym rozwiązaniem problemu powinno być jak najdokładniejsze opisywanie szczegółów powstania kadrów, a zwłaszcza wskazanie autora ujęcia („gdyż punkt widzenia [najczęściej nazistowskiego, jak można się spodziewać] jest w tej dziedzinie kwestią zasadniczą”). Zob. G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 85.

⁴ A. Pajęczkowska, dz. cyt., s. 168.

⁵ „Konstatacja Grossów, że patrzenie na zdjęcie daje «ogólną wiedzę o naturze» zjawiska, jest albo dowodem naiwnej postawy wobec materiału fotograficznego, albo świadczy o użyciu go jako swojego rodzaju «pozornej obiektywizacji» służącej wzmocnieniu tezy autorów”. Tamże, s. 166-167.

stanu wiedzy historycznej, ale dzięki określonemu użyciu „fotografii bez właściwości” stworzyli nieobecną dotychczas reprezentację tej wiedzy⁶.

Widoczne w związku ze sporem wokół *Złotych zniw* osłabienie wiarygodności fotografii jest starym problemem. Pisała o tym Izabela Kowalczyk w artykule *Skompromitowane fotografie? Pytanie o znaczenie i wykorzystanie dokumentów z czasów Zagłady*, omawiając zwłaszcza przypadki nadużyć pojawiających się w związku z wykonywaniem i pokazywaniem zdjęć ofiar⁷. Badaczka zwracała uwagę na manipulacje, jakich dopuszczali się Niemcy, fotografując zaaranżowane, upokarzające Żydów sytuacje. Podkreślała także niejednoznaczność wynikającą z zapominania o tym, że większość zdjęć, które znamy, wykonali oprawcy⁸. Przypominała też o estetyzacji i komercjalizacji tych fotografii:

Każdy fotoreporter aranżuje w pewien sposób swoje zdjęcia, niekiedy dokonuje nieświadomej estetyzacji. [...] W przypadku fotografii wykonywanych przez znanych fotoreporterów uderza techniczna doskonałość i artystyczna jakość kadrów, a z drugiej strony ukazują one ludzkie szczątki, zwalone na stertę ludzkie ciała. [...] Wiele z tych zdjęć, wykonywanych zarówno przez nazistów, jak i ich przeciwników, również po wojnie było wykorzystywanych w celach propagandowych. [...] Tego rodzaju fotografie wciąż są używane i wykorzystywane do różnych celów, często manipuluje się zamieszczonymi przy nich informacjami⁹.

Przedstawiając problemy związane z różnego typu manipulacjami, Kowalczyk polemizuje z koncepcją Georges’a Didi-Hubermana. Przekonaniu badacza o konieczności docenienia i pokazywania zdjęć z czasów Zagłady zarzuca brak uwzględnienia ich różnych (nieetycznych) użyć¹⁰. W tym kontekście Kowalczyk omawia pracę Elżbiety Janickiej zatytułowaną *Miejsca nieparzyste*, składającą się z kilku fotografii pokazujących białą powierzchnię (podane zostały przy nich jedynie informacje o negatywie: AGFA, światłoczułość). Wskazując na ten cykl, badaczka podkreśla:

⁶ Tamże, s. 169.

⁷ I. Kowalczyk, *Skompromitowane fotografie? Pytanie o znaczenie i wykorzystanie dokumentów z czasów Zagłady*, w: *Dokument w sztuce współczesnej*, red. I. Kiec, Poznań 2012, s. 46-55.

⁸ Powołuję się w tym przypadku przede wszystkim na pracę Janiny Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa b.d.w.

⁹ I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 48.

¹⁰ Przekonaniu, które zawarł w książce *Obrazy mimo wszystko*. Zob. tamże, s. 54.

[...] Janicka w radykalnym geście sprzeciwu wobec kompromitacji obrazu fotograficznego, tworząc fotografie, rezygnuje z przedstawienia. Jeśli bowiem część fotografii ukazuje „skonstruowane kłamstwo”, jeśli ich wykonywanie wiązało się z upokarżaniem; jeśli je wykorzystywano i nimi manipulowano, trudno już zawierzyć fotograficznym obrazom. Janicka rezygnuje z przedstawienia nie dlatego, że wyobrażenie Zagłady jest niemożliwe, ale dlatego, że wszelkie znane wyobrażenia są już w jakimś sensie skompromitowane¹¹.

Kowalczyk, skupiając się na etycznej niejednoznaczności obrazów Zagłady wykonywanych przez jej sprawców i obawiając się nadużyć związanych z ich rozpowszechnianiem, pokazuje przykład ucieczki od fotograficznej reprezentacji. Jeśli zdjęcia są niewiarygodne, jeśli jesteśmy przez nie manipulowani, to może powinniśmy zrezygnować z ich oglądania? Więcej: może powinniśmy przestać je rozpowszechniać?

Agnieszka Pajęczkowska pytała o „dobre obrazy Zagłady”, nawiązując tym samym do sporów, które toczą się wokół obrazów „złych” (czyli takich, które nie powinny powstać, nie powinny być pokazywane). Ikonoklazm stał się bardzo ważnym zjawiskiem współczesnej kultury:

[...] można ikonoklazm rozumieć po prostu jako wszelki opór (fizyczny lub intelektualny) przeciwko obrazom (materialnym lub mentalnym). Przy całej niechęci do obrazów ikonoklazm wyrasta jednak z przekonania, że obrazy się liczą, że mają [...] moc, siłę oddziaływania, której jednak nie można bezwarunkowo i bezwolnie ulegać. Wyeliminowanie postaw ikonoklastycznych oznaczałoby więc utratę wiary w sprawczą moc obrazów [...]¹².

O mocy obrazów Zagłady najlepiej świadczą burzliwe dyskusje toczone w związku z ich prezentowaniem. W refleksji nad ikonoklazmem pojawia się – oprócz ujęć radykalnych, dążących do zniszczenia przedstawień – przekonanie o konieczności ich chronienia przed niepożądanym wzrokiem. Łukasz Zaremba, analizując motywacje ikonoklastów, zauważa:

[...] jeśli ikonoklazm przyjmuje inną formę, choćby formę ukrycia obrazu, mającą raczej oddawać mu należny szacunek lub ochronić go przed niewłaściwym kontekstem (niewłaściwym miejscem lub spojrzeniem), wówczas wiara w jakąś swoistą wartość obrazu, co prawda inaczej rozumianą niż w przypadku gestu zniszczenia, również nie

¹¹ I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 55-56.

¹² M. Salwa, *Kamień obrazy. Jak odpowiedzieć obraźliwym obrazom?*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3, s. 125.

podlega wątpliwości. Choć w tym drugim wypadku wierę w wartość i moc obrazu uzupełniać może niepewność co do jego sił i zdolności obronnych¹³.

Chroniąc obrazy, chronimy najczęściej osoby, które są na nich obecne.

Wymagające ochrony

Jeśli z tej perspektywy spojrzymy na problem fotografowania osób, to jednym z pierwszych skojarzeń będzie kwestia ochrony wizerunku przed niepożądanym spojrzeniem tych, którzy mogą go zawłaszczyć, zlekceważyć, sprofanować, uprzedmiotowić. Zazwyczaj oglądając zdjęcia zapominamy, że patrzymy na twarze i ciała konkretnych ludzi, którzy oddają się w nasze ręce, nie mogąc decydować o tym, jak będą postrzegani.

Arthur C. Danto stwierdzał:

Drugą z charakterystycznych cech fotografii, które budzą mój niepokój, jest możliwość wykorzystywania przez fotografa swojej przewagi ukazywania kogoś takim, jakim widzi go autor zdjęcia, nie zaś takim, jakim widzi się sam fotografowany: a więc do swobodnego przedłożenia praw artysty nad prawa portretowanego podmiotu¹⁴.

I dodawał, podkreślając szczególnie problem robienia zdjęć osobom znajdującym się w sytuacjach, w których nie chciałyby być oglądane: „Z pewnością jest coś niewłaściwego w prezentowaniu człowieka w określonym stanie, którego się wstydzi”¹⁵.

Ochronę wizerunku można rozpatrywać zarówno z prawnej, jak i etycznej perspektywy. Prawna wynika jednak przede wszystkim z etycznych wskazań i to one właśnie będą mnie interesować. Danto dopowiada, że nawet jeśli przyjmujemy, iż prawo portretowanego nie jest absolutne i w pewnych sytuacjach

¹³ Ł. Zaremba, *Ikonoklaści i ikonofile*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3, s. 10. Jean-Luc Nancy zauważa, iż protesty przeciwko tworzeniu obrazów Zagłady nie muszą wynikać „z idolatrycznego mistycyzmu «niewyraźności»”. Sam opowiada się za koniecznością „reprezentacji Shoah” (pojmowanej jednak specyficznie jako „reprezentacja samo się zakazująca” [podkr. J.-L.N.]. Zob. tenże, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 20004/5, s. 134, 115, 133 (według kolejności cytowania).

¹⁴ A.C. Danto, *Naga prawda*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Wiech, Kraków 2013, s. 343.

¹⁵ Tamże, s. 355.

bywa ograniczane, to „jeżeli [...] mamy tu do czynienia z prawem, będą istniały przesłanki do moralnej krytyki obrazów, które prawo to łamią”¹⁶.

Jedną z sytuacji, w których ludzie wolą się schować przed wzrokiem innych, jest ta związana z doświadczaniem bólu. W szczególny sposób kwestia ta pojawia się w przypadku zdjęć Zagłady. Janina Struk, na której wypowiedzi często powoływała się Kowalczyk, stawia pod koniec swej książki *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów* bynajmniej nieretoryczne pytania:

Naziści robili fotografie swoich ofiar, aby je upokorzyć i poniżyć. Czy nie jesteśmy z nimi w zмовie, kiedy sami wystawiamy je w muzeach? Czy mamy prawo pokazywać ludzi w ostatnich chwilach przed śmiercią, by osiągnąć cel propagandowy, wszystko jedno jaki? Czy cierpienie i śmierć milionów muszą być prezentowane na ścianach muzeów na całym świecie, gdzie miliony mogą na nie patrzeć?¹⁷

Niepokój, jaki pojawia się w momencie uświadomienia sobie, że patrzemy na zdjęcie, stojąc na miejscu Niemców, których zasłonięte aparatami twarze widzieli Żydzi ustawieni przez nich do fotografii, może wynikać ze zrozumiałej obawy przed powtórzeniem ich gestu¹⁸. Może też być powodowany odczuwanym przez nas zawstydzaniem, które pojawia się, gdy patrzymy na bezbronne i upokarzane osoby¹⁹. Może mieć swe źródło w oburzeniu pojawiającym się, gdy dostrzegamy, jak wykorzystuje się te fotografie:

Zastanówcie się, czy sami chcielibyście, żeby ostatnie chwile waszej upokarzającej i niewyobrażalnie okrutnej śmierci były pokazywane na całym świecie dla dobra jakiegokolwiek sprawy, nie mówiąc już o sprzedaniu samochodów, pornografii, czy nawet książek? Czy nie powinniśmy przywrócić tym fotografiom i nieszczęśliwym ludziom, którzy się na nich znaleźli, rangi dokumentów historycznych, zamiast wystawiać je na pokaz?²⁰

Obawy, prześwitujące przez postawione przez Struk pytania, próbuje się więc uśmierzyć, podkreślając konieczność zapewnienia ochrony widocznym

¹⁶ Tamże, s. 343.

¹⁷ J. Struk, dz. cyt., s. 282-283.

¹⁸ Najczęściej zwraca się uwagę na możliwość nadużyć związanych z przejściem perspektywy oprawców, pisząc o pojawianiu się reakcji perwersyjnej przyjemności płynącej z przyglądania się upokorzeniu. Zob. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2010, s. 114-115.

¹⁹ Píše o tym Struk: „Czułam się zawstydzona, studiując tę okrutną scenę, patrząc na nagość i bezradność ofiar, a także zaniepokojona, ponieważ akt patrzenia na fotografię stawał mi na miejscu potencjalnego zabójcy”; J. Struk, dz. cyt., s. 21.

²⁰ Tamże, s. 283.

na zdjęciach Żydom. Zazwyczaj nie ma nikogo z żyjących krewnych, którzy mogliby zaprotestować przeciw rozpowszechnianiu ich obrazów. Ale tej kwestii nie da się opisać tylko przy pomocy języka prawnego. Wiąże się ona ze szczególnym postrzeganiem fotografii w naszej kulturze.

Funkcjonujące jak ikony

Przywołane przez Struk obawy świadczą o przekonaniu, iż zachowane zdjęcia są obrazami wyjątkowymi. W inspirującym i ważnym tekście poświęconym ujęciu fotografii jako ikony Cyntia Freeland wskazywała na ich zdolność tworzenia kontaktu:

[...] nawiązanie z kimś kontaktu poprzez fotografię oznacza w sensie fikcyjnym widzenie tego kogoś, odczuwanie jego bliskości. Kontakt ten wyjaśnia, dlaczego na niektórych zdjęciach szczególnie nam zależy, nawet jeśli są niewyraźne czy zamazane. Zazwyczaj jest tak, że to, co w sensie fikcyjnym widzimy, samo należy do dziedziny fikcji – dotyczy to sztuki wizualnej, obrazów malowanych z wyobraźni, ilustracji czy filmów. Jednak ludzie, których widzimy poprzez przezroczyste fotografie, są (lub byli) rzeczywisti. Mimo więc, że widzimy ich w sensie fikcyjnym, nie są oni jedynie rekwizytami naszej wyobraźni²¹.

O tych sposobach odbioru fotografii z czasów Zagłady wspomina Frédéric Rousseau w książce poświęconej losom zdjęcia chłopczyka z warszawskiego getta²². Specyfika tych obrazów, pozwalających na upamiętnienie konkretnych osób, poświadcza siłę ich oddziaływania. I dlatego obrazy te wymagają specjalnego podejścia: zarówno w przypadku ujęcia traktującego fotografię jako ikonę w sensie religijnym (obraz otoczony czcią z uwagi na to, co przedstawia)²³, jak i przywołującego pojęcie ikony w znaczeniu utrwalonym w kulturze popularnej.

W pierwszym ujęciu fotografia wymaga odpowiedniego kontekstu jej pokazywania, który nie będzie kolidował z tematem (wraca w ten sposób zasada stosowności). Propozycja Struk, by fotografie Zagłady traktować jako dokumenty historyczne, zakłada ustanowienie szczególnego reżimu ich udostęp-

²¹ C. Freeland, *Fotografie i ikony*, w: *Fotografia i filozofia*, dz. cyt., s. 75.

²² Badacz przywołuje wypowiedź Yali Korwin, która napisała wiersz poświęcony chłopcu z podniesionymi rękami oraz fragmenty *Umschlagplatzu* Jarosława Marka Rymkiewicza, w których pisarz „rozmawia” z chłopcem. Zob. F. Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2012, s. 141, 152-154.

²³ Zob. C. Freeland, dz. cyt., s. 69-76.

niania, zapewniającego dostęp do nich jedynie gronu specjalistów (zakładając tym samym ich „stosowne” podejście do badanych obrazów). W drugim natomiast ważne staje się uświadomienie sobie faktu możliwej banalizacji tego, co przedstawione ze względu na stopień rozpowszechnienia obrazu²⁴ (czyli znów pojawia się kwestia ustanowienia ewentualnych jego granic). Ten ostatni aspekt podkreślała przywoływana już Agnieszka Pajączkowska:

Zdjęcia Zagłady uznane za „dobre” to w pewnym sensie te, które wypełniają „pole przekazu wizualnego” – krążące w mediach, reprodukowane w naukowych i popularnonaukowych książkach, eksponowane w muzeach. To zarówno zdjęcia archiwalne, jak i przedstawiające współczesne miejsca pamięci; zdjęcia w większości doskonale znane [...]. Są „dobre” także w znaczeniu wygody, którą oferują – nieustannie powielane, stają się oczywiste i oswojone, odsyłają do samych siebie i do kolejnych swoich użyć, a tym samym zwalniają z konieczności refleksji nad tym, co przedstawiają²⁵.

Badaczka zwraca uwagę na ważny problem. „Dobre zdjęcia Zagłady” to takie, które zostały uznane za oczywiste, jako najczęściej przywoływane uległy banalizacji, stały się stereotypowymi przedstawieniami. Najprawdopodobniej zostały wybrane do reprezentowania Zagłady, ponieważ uznano, że nie naruszają – przynajmniej w zbyt dużym stopniu – zasady „stosowności”: nie pokazują ofiar w sposób, który wzbudzałby natychmiastowy protest. Gdyby było inaczej, kontrowersje dotyczące ich pokazywania utrudniałyby ich „bezpieczne” przejście do strefy obrazów-klisz. Musimy jednak mieć też świadomość tego, że do wielu z tych ujęć przyzwyczailiśmy się tak bardzo, że nie potrafimy ich już „zobaczyć”. W tym znaczeniu – kontynuując rozważania Pajączkowskiej – „dobre zdjęcia Zagłady” to takie, których nie widzimy, które stały się dla nas po prostu elementem kulturowego tła.

Jeśli z tej perspektywy spojrzymy na fotografie ofiar, to w pierwszym momencie ich „niewidoczna obecność” wydaje się potwierdzać przede wszystkim siłę mediów, wpisując spór o ich pokazywanie w kontekst paradoksu rozpowszechniania (im czegoś jest więcej, tym bardziej staje się to oczywiste). Tym samym wracamy do kwestii „opatrzenia się” obrazów. Ale wprowadzenie przez Pajączkowską prowokacyjnego w tym kontekście terminu „dobre zdjęcia” pozwala dostrzec jeszcze inny aspekt tej sytuacji.

²⁴ O tych problemach zob. F. Rousseau, dz. cyt., s. 190-191; J. Struk, dz. cyt., s. 180.

²⁵ A. Pajączkowska, dz. cyt., s. 164.

Etyczny aspekt „nieetycznego patrzenia”

Warto połączyć to spostrzeżenie z uwagami Susan Sontag z *Widoku cudzego cierpienia*. Dystansując się wobec wcześniejszych przekonań zawartych w książce *O fotografii*, pisze tak:

W pierwszym z sześciu esejów w zbiorze *O fotografii* (1977) twierdziłam, że choć wydarzenie, które znamy dzięki zdjęciom, staje się bardziej rzeczywiste, niż byłoby, gdyby się go nigdy na zdjęciach nie zobaczyło, to oglądane wciąż i wciąż także traci na realności. Napisałam, że zdjęcia budzą współczucie, lecz też je wytlumiają. Czy to prawda? Tak myślałam, pisząc te słowa. Teraz nie jestem taka pewna. Jakie mamy dowody na to, że wpływ fotografii słabnie, że nasza kultura oglądarkstwa neutralizuje moralną siłę zdjęć aktów okrucieństwa?²⁶

W *Widoku cudzego cierpienia* Sontag stwierdza, że obrazy ofiar mogą wciąż na nas oddziaływać; problem polega jedynie na tym, jakiego typu jest to oddziaływanie. Jej zdaniem, współczucie nie jest dobrą reakcją na to, co widzimy, ponieważ służy poprawieniu naszego samopoczucia. Współczując, niemal automatycznie uznajemy siebie za niewinnych:

Dopóki odczuwamy współczucie, czujemy, że nie jesteśmy współnikami tych, którzy tego cierpienia przysporzyli. Współczucie wyraża zarówno naszą bezsilność, jak i niewinność. Mimo naszych najlepszych chęci, może więc ono stanowić impertynencką – czy wręcz nieodpowiednią – reakcję²⁷.

Opinie Sontag doskonale wpisują się w dyskusję dotyczącą różnic między współczuciem a empatią: w przypadku pierwszej reakcji dokonujemy mniej lub bardziej pełnego utożsamienia się z inną osobą, postawa ta nierzadko też pozwala nam się czuć lepszymi niż jesteśmy/bywamy (odczuwanie współczucia dobrze świadczy o naszej moralności, otwartości na innych). Podejście empatyczne zmusza nas natomiast do uświadomienia sobie, że nigdy nie postawimy się na miejscu innej osoby: możemy sobie jedynie próbować wyobrazić to, czego doświadczyła, wiedząc, że wszystko, czego w ten sposób się dowiemy, będzie jedynie przybliżeniem (nawet nie zbliżeniem)²⁸. Tak ujmowana empa-

²⁶ S. Sontag, dz.cyt., s. 125.

²⁷ Tamże, s. 122.

²⁸ Zob. D. Krawczyńska, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5; J. Tokarska-Bakir, *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

tia bliska byłaby poglądom Sontag, chociaż nie sposób oprzeć się wrażeniu, że chodzi jej o jeszcze inną reakcję:

Odsunąć na bok współczucie dla ludzi osaczonych przez wojnę i zabójczą politykę, by zastanowić się nad tym, że nasze przywileje są zlokalizowane na tej samej mapie co ich cierpienie i że (w sposób, którego wolimy sobie nie wyobrażać) mogą być z tym cierpieniem związane, bo bogactwo jednych może oznaczać nędzę innych: oto zadanie, do którego wykonania bolesne, pobudzające obrazy dostarczają zaledwie pierwszego bodźca. [...] Naprawdę nie potrafimy sobie wyobrazić, jak to było. Nie potrafimy sobie wyobrazić, jak potworna, jak przerażająca jest wojna; ani jak normalna się staje. Nie potrafimy zrozumieć, nie potrafimy sobie wyobrazić²⁹.

Sontag nie tylko podkreśla ograniczoność naszej wyobraźni, ale prowokuje do zmiany reakcji. W centrum jej uwagi pozostają cierpiący, lecz zależy jej na tym, żebyśmy spojrzeli też na siebie patrzących na cierpiących. Twierdząc, że obrazy cierpienia wciąż pełnią ważną rolę, autorka *Widoku cudzego cierpienia* odwraca nasze spojrzenie i zmusza do zastanowienia się nad przyczynami niechęci do patrzenia. Opisując różne aspekty wykonywania i publikowania fotografii przedstawiających ludzkie cierpienie, zauważa:

To, że nie przeżywamy całkowitej przemiany, że możemy się odwrócić, zmienić kanał, przewrócić stronę, nie podważa etycznej wartości szturmów obrazów. To, że nie zwaliły nas z nóg, że nie dość cierpimy, oglądając te obrazy, nie świadczy o naszym upośledzeniu. Fotografia nie ma także leczyć naszej niewiedzy o historii i przyczynach cierpienia [...]. Takie obrazy mogą być zaledwie zachętą do zwrócenia uwagi, do refleksji, do tego, by się dowiedzieć, zbadać uzasadnienia masowych cierpień podsuwane przez panujące władze. [...] Frustracja, którą przeżywamy, bezsilni wobec tego, co obrazy te ukazują, może się przełożyć na oskarżenie o nieprzyzwoitość przyglądania się im albo niewłaściwe sposoby ich upowszechniania [...]. Gdybyśmy mogli poradzić coś na to, co te obrazy ukazują, może nie przejmowalibyśmy się tak bardzo tymi sprawami³⁰.

Z jednej strony mamy do czynienia z zastrzeżeniami etycznymi, które sugerują konieczność postawienia granic(y) naszym spojrzeniom (by nie naruszały poczucia godności osoby fotografowanej), z drugiej natomiast strony pojawia się etyczne wezwanie, by dostrzec w zdjęciach cierpiących osób swego rodzaju „zaproszenie” do przyjrzenia się temu, czego nie chcemy widzieć. O tym właśnie pisze Sontag, podkreślając pojawienie się „etycznego szturmów obrazów”. Spór o fotografowanie osób każe więc pamiętać o potrzebie ochrony tych, któ-

²⁹ S. Sontag, dz. cyt., s. 122-123, 148.

³⁰ Tamże, s. 138-139.

rzy nie mogą się bronić, ale prowokuje równocześnie do zastanowienia się nad tym, co my – oglądający – chcemy i czego nie chcemy zobaczyć.

W cytowanym powyżej fragmencie Sontag pisze o zdolności fotografii do wzbudzenia refleksji nad tym, kto i dlaczego doprowadził przedstawione na nich osoby do takiego stanu. Istotny byłby więc krytyczny ogląd, wybudzający nas z letargu, zmuszający do aktywnej – chociażby mentalnie – reakcji. Autorka *Widoku cudzego cierpienia* zwraca też uwagę na emocje, jakie mogą pojawić się w trakcie oglądania zdjęć. Wspominając o frustracji, sugeruje zarazem, że jest to stan, do którego niechętnie się przyznajemy: wywołane przez bezradność poczucie zdenerwowania i złości próbujemy osłabić, skupiając się na innych problemach. Zdaniem Sontag zarzuty o nieetyczność oglądania i rozpowszechniania fotografii mogą więc mieć charakter zastępczy. Nie tyle jednak chodzi w tym przypadku o oskarżanie kogokolwiek, ile o rozpoznanie skomplikowanego układu relacji (osoba na fotografii – wykonujący zdjęcie – fotografia – widz). „Odrzucając” fotografię możemy *de facto* (nie zawsze świadomie) odrzucać własne odczucia. „Dobre zdjęcia Zagłady”, o których pisała Pajączkowska, nie wzbudzają takich emocji. W tym znaczeniu „dobre zdjęcia Zagłady” to te, które będąc „niewidocznymi”, nie sprawiają nam problemów. Takie, których nie chcemy i nie musimy widzieć, mimo że wciąż mamy je przed oczami.

Spór o obecność obrazów w publicznej przestrzeni koncentruje się na kwestii: co wolno/czego nie wolno pokazywać. Rozmawiamy wciąż o obrazach, mniej skupiając się na tym, co powoduje tymi, którzy nie chcą ich oglądać i wzbraniają to innym. Pytając o motywację zakazów, trzeba jednak przyjrzeć się nie tylko tej jawnej, chętnie przedstawianej. Z jednej strony zastrzeżenia, które padają w przypadku licznych nadużyć związanych z komercjalizacją reprezentacji Zagłady są bezsprzeczne. Równie ważne są te, na które zwraca się uwagę, podważając oczywistość miejsc uznawanych dotąd za odpowiednie dla pokazywania tych fotografii (o czym pisała Janina Struk). Etyczne zastrzeżenia są z pewnością wyrazem wrażliwości i coraz większej świadomości siły działania obrazów. Z drugiej strony jednak powinniśmy przemyśleć fakt, iż nie zawsze są one wnoszone – w przypadku fotografii Zagłady – przez samych ocalałych.

Z pewnością dużą rolę odgrywa w tym przypadku przekonanie o dowodowej funkcji fotografii, o pełnieniu przez nie roli świadectwa³¹. Jeśli Zagłada Żydów miała doprowadzić do ich całkowitego zniknięcia, to jej dokumentowanie

³¹ Zwracałam na to uwagę w artykule *Dokumentacyjny wymiar obrazów w sztuce po Holokauście*, w: *Dokument w sztuce współczesnej*, dz. cyt., s. 39.

powinno też z czasem blaknąć, klisze powinny zostać prześwietlone: dotyczy to przede wszystkim procesu samej Zagłady, ostatniego jej etapu, który miał zostać wymazany³². Przypominał o tym Didi-Huberman:

Cztery fotografie wyrwane Auschwitz przez członków *Sonderkommando* były więc również czterema *negacjami* wyrwanymi światu, który naziści chcieli ukryć – światu bez słów i bez obrazów. Wszystkie analizy świata obozów koncentracyjnych zbiegają się w tym jednym fakcie: obozy były laboratoriami, doświadczalnymi maszynami *powszecznego zniknięcia*³³.

Świadomość, że mogło nic nie zostać, kazała doceniać każde zachowane zdjęcie z tamtego okresu, niezależnie od tego, kto je wykonał. Natomiast samo robienie zdjęć przez Żydów czy świadków ich Zagłady było traktowane jako wyraz oporu. Ten kontekst fotografii Zagłady znika nam, gdy patrzymy na współczesne problemy związane z ich prezentowaniem, był on natomiast bardzo ważny w okresie powojennym. Zwracam uwagę na ówczesną funkcję tych zdjęć, przypominając o jednym szczególnym zbiorze obrazów.

Zagłada żydostwa polskiego

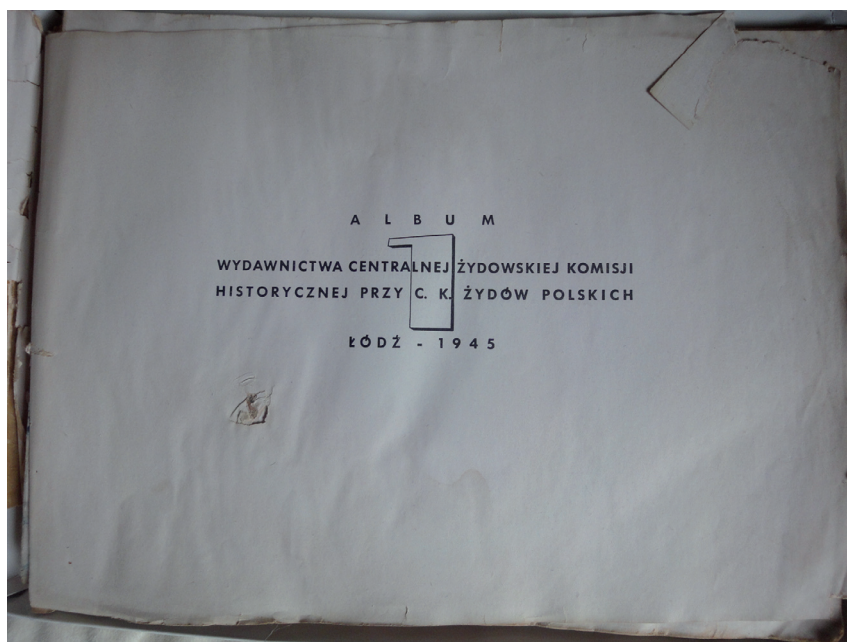
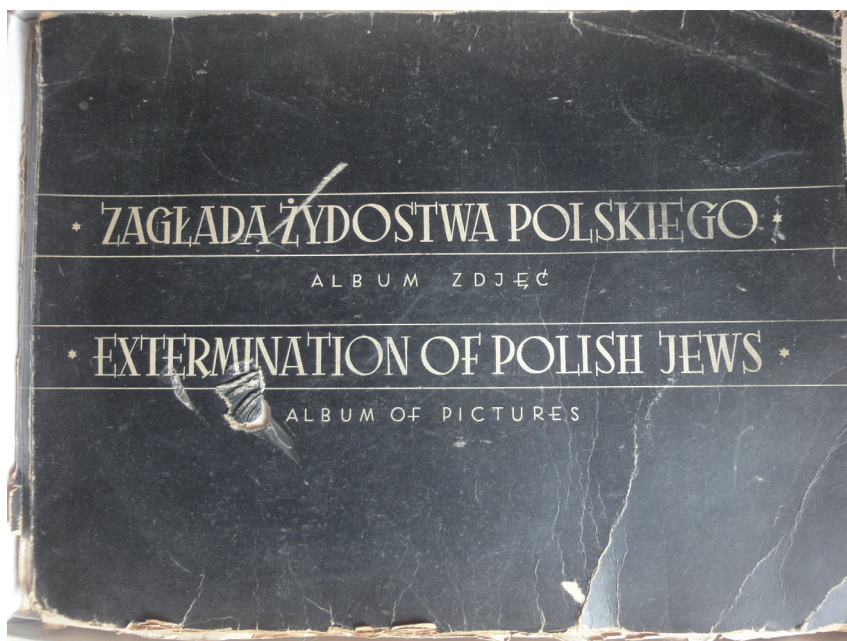
Album *Zagłada żydostwa polskiego*³⁴ ukazał się w Łodzi w 1945 roku. Jest to pierwsza publikacja wydawnictwa Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy Centralnym Komitecie Żydów Polskich. W nocie, która pojawia się przed wstępem, Filip Friedman – dyrektor CŻKH – podkreśla, iż przedstawione materiały fotograficzne mają „objąć całokształt procesu zagłady Żydów polskich”, wpisując się w podejmowane przez Komisję prace zbierające dokumentację zbrodni popełnionych przez okupanta.

Wstęp autorstwa Gerszona Taffeta (kierownika działu fotograficznego w CŻKH) ma za zadanie przedstawić odbiorcy podstawowe informacje na temat zamieszczonych zdjęć. Taffet podkreśla, że większość materiałów pochodzi z niemieckich źródeł, niektóre tylko zostały wykonane przez Żydów

³² „Te zapiski prześladowają dwa uzupełniające się ograniczenia. Pierwszym z nich jest nieuchronne zniknięcie samego świadka: «SS-mani często powtarzają nam, że nie pozwolą przeżyć żadnemu świadkowi». Drugim zaś jest obawa przed tym, by samo świadectwo nie znikło, jeśli uda się je przekazać na zewnątrz: mimo świadomości rzeczywistego ryzyka, że będzie ono niezrozumiałe, uznane za szalone, niewyobrażalne”; G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 14.

³³ Tamże, s. 25.

³⁴ *Zagłada żydostwa polskiego. Album zdjęć*, Łódź 1945.



Il. 1 i 2. Okładka i strona tytułowa albumu *Zagłada żydostwa polskiego*. Wszystkie ilustracje zamieszczone w niniejszym opracowaniu pochodzą z dzieła wydanego przez CŻKH w Łodzi w 1945 roku, publikacja za zgodą Żydowskiego Instytutu Historycznego

i Polaków z zamiarem przekazania ich jako „dokumentu historycznego – świadectwa zbrodni”. Kompozycja albumu ma odzwierciedlać etapy Zagłady: od pierwszych scen szydzenia z Żydów i pokazywania bezkarności wymierzonej przeciwko nim przemocy, przez tworzenie gett, nasilenie antyżydowskiej propagandy, wyniszczanie Żydów w gettach i późniejsze wywózki do obozów, które były miejscami ostatecznego unicestwienia. Ostatnie serie zdjęć dokumentują walkę żydowskich partyzantów oraz pierwsze próby powrotu do społecznego życia już po wojnie. Album zawiera 252 fotografie, przywołane dwie ostatnie serie zdjęć noszą numerację kolejno: 236-246, 247-252. Najwięcej miejsca zajmują obrazy z okresu wysiedlenia i „akcji” (ponad 110), potem te ilustrujące życie w gettach (niecałe 70), i kolejno: fotografie z pierwszego etapu poniżania ofiar (30) oraz dokumentujące pobyt i mordowanie w obozach (22). Przy czym należy zaznaczyć, że w skład tych serii zdjęć wchodzi też fotografie plakatów propagandowych czy też próby rekonstrukcji planów obozów śmierci (Sobibór i Bełżec).

Samo przyjrzenie się dysproporcjom między poszczególnymi partiami zdjęć pozwala uzmysłwić sobie, że dokumentowanie Zagłady podlegało pewnym fluktuacjom. Gdybyśmy zapomnieli, iż większość materiałów pochodzi od samych oprawców, mogłoby się wydawać, że proces utrwalania zdarzeń narastał wraz z uświadomieniem sobie realności zagrożenia (tym tłumaczyłoby się większą reprezentację zdjęć z okresu zamknięcia Żydów w gettach). Z tej perspektywy patrząc, możemy stwierdzić, że ostatni etap Zagłady byłby dokumentowany przez pozostającą przy życiu mniejszość, co wyjaśniałoby jego zubożoną, w stosunku do poprzedniej partii zdjęć, obecność w albumie. Jeśli jednak pamiętamy, że większość fotografii została wykonana przez oprawców, to powyższe dysproporcje wymagają innego wyjaśnienia. Konieczne okazuje się w tym miejscu sięgnięcie do historycznych opracowań, wyjaśniających powody tak różnie zebranej przez sprawców dokumentacji.

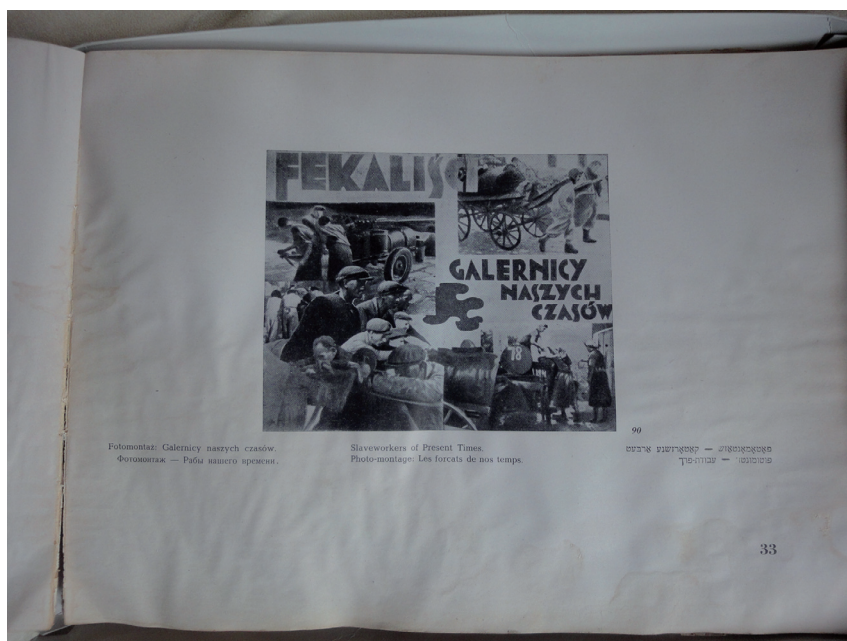
Różnice w ilości zdjęć dotyczących poszczególnych etapów Zagłady potwierdzają badania historyków, z których wynika, że początkowej popularności wykonywania fotografii przez nazistów dowództwo zdecydowało postawić tamę. Dotyczyło to przede wszystkim utrwalania egzekucji³⁵, ale zakaz ten wyjaśnia też niewielką liczbę fotografii dokumentujących to, co działo się w obozach³⁶. Jak podkreśla Janina Struk:

³⁵ O zakazie fotografowania egzekucji – zob. J. Struk, dz. cyt., s. 103-107.

³⁶ Konieczne należy tu odróżnić obozy pracy od obozów zagłady. Jak podkreśla Struk: „W obozach zagłady w Bełżcu, Chełmnie, Treblince i Sobiborze, leżących w okupowanej Polsce, nie robiono żadnych oficjalnych fotografii”. Tamże, s. 144.

W połowie 1943 roku nałożono surowe restrykcje na produkcję oficjalnych fotografii, ale do tego czasu na terytoriach okupowanych zrobiono tysiące nowych zdjęć, w tym obozów koncentracyjnych i gett w Polsce. [...] Naziści, jako mistrzowie propagandy, uważali, że dokumentalny zapis eksterminacji Żydów – która była sprawą określonej polityki – jest dowodem skutecznej realizacji owej polityki. Najwyraźniej zamierzali upamiętnić wyniszczenie europejskich Żydów licznymi wystawami eksponatów i fotografii³⁷.

Paradoksalnie więc to, co miało być zapisem zrealizowanej polityki wyniszczenia całego żydowskiego narodu (czyli ekspozycją dumy z pokonania wroga), stało się dowodem w sprawie oskarżenia o wymordowanie Żydów (czyli eksponowaniem winy sprawców, mającym również wzbudzić współczucie dla ofiar).



Il. 3. „Fotomontaż: Galernicy naszych czasów”

Nie wiedząc o tym, kto jest autorem fotografii, możemy im przypisać różne cele: informacja o osobie, która robiła zdjęcia, znacząco wpływa na nasz sposób interpretowania. Często nie posiadając tej wiedzy, nie jesteśmy w stanie domyślić się intencji, która kierowała osobą trzymającą aparat. Wspominała

³⁷ Tamże, s. 107.

o tym Janina Struk, analizując fotografie robione w getcie przez samych Żydów i Niemców: „Nie można odczytać motywów fotografa ani znaczenia fotografii, po prostu na nie patrząc”³⁸. Jednocześnie jednak zaznaczała, że istnieją zdjęcia odsłaniające niemal bezpośrednio swego autora – dotyczy to przede wszystkim ujęć pozowanych, których „kompozycja” zdradza osobę jej dokonującą.

Poza fotografowaniem łapanek i egzekucji, niektórzy niemieccy żołnierze, policjanci i esesmani lubili pozować do zdjęć, na których poniżają i upokarzają Żydów. [...] Nie była to fotografia zrobiona potajemnie. Scena została obmyślona, zaaranżowana i uwieczniona na kliszy. Sprawcy ustawili się dumnie przed obiektywem [...]. Fotografowanie nieprzyjaciela było równoznaczne z jego pokonaniem. Publiczne upokorzenie, poniżenie i być może zabicie „prawdziwego” Żyda oznaczało, metaforycznie, zniszczenie wizerunku mitycznego Żyda. Robienie zdjęć było integralną częścią procesu upokarzania, w tym sensie, że dopełniało aktu przemocy³⁹.

Album *Zagłada żydostwa polskiego* zawiera różne zdjęcia: takie, których autorstwa nie jesteśmy w stanie stwierdzić, i takie, które wprost odsłaniają butę sprawców. Informacje, które otrzymujemy we wstępie, powodują jednak, że nasze ewentualne wątpliwości odnośnie do intencji zamieszczonych w nim fotografii zostają, jeśli nie rozwiane, to mocno osłabione. Taffet podkreśla, że nieliczne zdjęcia zrobione przez ofiary i świadków miały być świadectwem tego, czego doświadczyli. Kadry wykonane przez Niemców dokumentowały natomiast ich działalność. Jednoznacznie zostaje więc sformułowany cel publikacji – ukazała się ona jako jeden z elementów procesu zbierania dowodów⁴⁰ – co powoduje, iż odbiór albumu powinien uwzględniać jego oskarżycielski aspekt.

W związku z tym, opublikowanie zbioru zakładało jednocześnie, że mamy do czynienia z wiarygodnymi przedstawieniami niemieckich działań („zostały uwiecznione drogą zdjęć fotograficznych zbrodnie niemieckie”⁴¹), a oglądanie ofiar powinno prowadzić do odczuwania winy u sprawców lub wstydu u tych,

³⁸ Tamże, s. 138.

³⁹ Tamże, s. 95-96.

⁴⁰ Zob. artykuł poświęcony Filipowi Friedmanowi, dyrektorowi CŻKH, autorowi noty do albumu: „Między członkami CŻKH rozgorzała zażarta dyskusja. Friedman i jego łódzcy koledzy utrzymywali, że misją Komisji jest publikowanie zbiorów dokumentów i monografii. Natomiast ich koledzy z Krakowa woleli wydawać bardziej popularne pozycje, takie jak wspomnienia, a nawet literaturę piękną, wychodząc z założenia, że zdobędą one więcej czytelników”. R. Stauber, *Filip Friedman i początki badań nad Zagładą*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2015, nr 11, s. 240.

⁴¹ G. Taffet, *Wstęp*, w: *Zagłada żydostwa polskiego*, dz. cyt.

którzy nie chcieli o pewnych rzeczach wiedzieć/nie chcieli pewnych rzeczy widzieć. To ostatecznie sformułowanie pozwala oddać sugestię Taffeta: opisując etapy zagłady, komentował niemiecką antysemitką propagandę, twierdząc, że służyła ona „odwróceniu uwagi ludności od wszystkiego, co się działo dookoła”⁴². Można to sformułowanie rozumieć w ten sposób, iż były osoby, które dały się zwieść i „nie widziały” tego, co obok nich się działo.

Wspomniałam o współczuciu ofiarom, ponieważ – abstrahując od słusznych zastrzeżeń na temat tej reakcji, formułowanych przez Sontag – w potocznym przekonaniu jest to (i była z pewnością wtedy) jedna z bardziej powszechnych i pożądanых reakcji na cudze cierpienie. Można przyjąć, iż wydając album ocalali chcieli, by osoby, które nie pozostawały obojętne wobec tego, co spotkało Żydów, poznały skalę wydarzenia i podjęły próbę zrozumienia(?), próbę wyobrażenia sobie ich doświadczeń. Jeśli jednak uwzględnimy cytowane wcześniej słowa Taffeta, to oczekiwanie współczucia może być założeniem idealizacyjnym (choć nie sposób go wykluczyć).

Ci, którzy pozwolili sobie na „odwrócenie uwagi”, ulegając antyżydowskiej propagandzie, często po prostu jej ulec chcieli, zyskując tym samym usprawiedliwienie dla własnych negatywnych przekonań. I w tym znaczeniu mogli nie widzieć, bo nie chcieli widzieć tego, co się działo. Obejrzenie albumu miałyby zrewidować ich poglądy, pozwolić poczuć wstyd z powodu swoich reakcji.

Emocje patrzących

Publikujący album przedstawiali dowody Zagłady, które były zrazem oskarżeniem sprawców i mogły wzbudzać poczucie wstydu wśród osób „unikających” patrzenia na to, co obok nich się działo. Obie emocje (poczucie winy i wstyd) należą do tych, które łatwo się usuwa ze świadomości – wraz z nimi odsuwając ofiary. Na tę kwestię zwraca uwagę Michał Bilewicz:

Wstyd jest bowiem związany z myśleniem o tym, jak my sami wypadamy – a nie o tym, jaka jest sytuacja ofiar i co im zrobiliśmy. [...] trudno się żyje z poczuciem winy, a do tego sama obecność ofiar przypomina nam o naszej winie⁴³.

Susan Sontag wspominała o odrzucaniu frustracji, emocji, która wpływa z naszego poczucia bezsilności, pojawiającego się, gdy oglądamy zdjęcia

⁴² Tamże.

⁴³ M. Bilewicz, *Wstyd wspólny i własny. Refleksja psychologiczna*, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 31-32, s. 62-63.

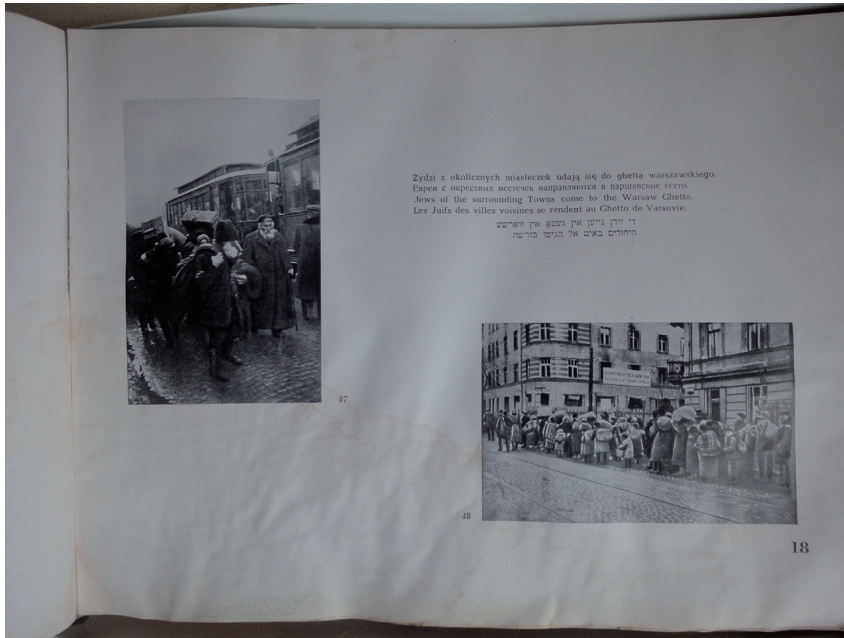
Zagłady, będąc (w większości) zupełnie postronnymi osobami. Odrzucaniu frustracji towarzyszyć miała zastępcza refleksja nad nieetycznością samego aktu oglądania tych fotografii. Biorąc to pod uwagę, nie sposób nie zauważyć, iż oskarżający i zawstydzający album zdjęć z 1945 roku nie miał zbyt wielu chętnych widzów. Nie chciano patrzeć na ofiary. Ale publikującym album bardzo zależało na tym, by właśnie one zostały pokazane. I nie miało to w niczym uwłaczać ich godności.



Il. 4. „U bram ghetta”

W procesie dowodowym ważne było bowiem pokazanie twarzy ofiar: ich spojrzenie (nawet, a może zwłaszcza wtedy, gdy można się było go jedynie domyśleć, wyobrazić je sobie) stanowiło ważny element procesu uświadamiania sobie skali zbrodni. Przyglądanie się takiemu spojrzeniu nie jest przyjemnym doświadczeniem. Łatwiej jest zamknąć album, niż go ponownie otworzyć.

Jeśli tuż po wojnie ocalali chcieli, żebyśmy patrzyli na ofiary, to nie było to spowodowane ani brakiem ich wrażliwości, ani mniejszą (w stosunku do naszej) świadomością godności ofiar. Spodziewali się raczej wywołania pożądanej reakcji. Nie sposób myśleć, że skrzywdzeni nie będą oczekiwać od sprawców i biernych obserwatorów skruchy, a od życzliwych osób zrozumienia tego, co czują. Oczywiście i słuszność tych oczekiwań zderza się jednak z mecha-



Il. 5. „Żydzi z okolicznych miasteczek udają się do getta warszawskiego”

nizmami samoobrony tych, którzy zawinili, nie pomogli. Współczujący bywają natomiast często bezradni. I wtedy, jak pisała Sontag, też wolą nie patrzeć na ofiary. Bywają też jednak i tacy, którzy próbując przybliżyć się do żydowskiego doświadczenia, zdają sobie sprawę z rozmiaru doznanych przez ofiary upokorzeń i chcą w przyszłości oszczędzić im przykrości, chociażby przez ochronę traumatycznych zdjęć przed niepożądanymi spojrzeniami.

Każda z tych reakcji prowadzi do tego, by ograniczyć rozpowszechnianie fotografii Zagłady. Jeśli ostatnia z nich rzeczywiście służy przede wszystkim ofiarom – osoby odczuwające empatię myślą o tym, co czuliby krewni zamordowanych, gdyby widzieli ich zdjęcia na edukacyjnych wystawach, to pozostałe koncentrują się na ochronie sprawców – tych, którzy zaniechali pomocy, jakiej mogli udzielić, jak i tych, którzy uznają oglądanie cierpienia innych za zbyt trudne doświadczenie⁴⁴.

⁴⁴ Istotne są w tym przypadku słowa Sontag: „Można mieć poczucie obowiązku oglądania zdjęć dokumentujących potworne okrucieństwa i zbrodnie. Powinno się mieć poczucie obowiązku refleksji nad tym, co to znaczy na nie patrzeć, i nad zdolnością do przyswojenia sobie tego, co ukazują. [...] Ten, kogo wiecznie zaskakuje istnienie deprawacji, kto wciąż odczuwa rozczarowanie (lub wręcz niedowierzanie) wobec dowodów tego, jakie makabryczne okrucieństwa ludzie są w stanie wyrządzić innym ludziom, nie jest jeszcze mo-

Paradoks polega na tym, że przekonaniu o konieczności odsunięcia zdjęć Zagłady z pola powszechnej dostępności towarzyszyć mogą bardzo różne motywacje. I w każdym przypadku powinny być one osobno analizowane. Czasem szczytnie brzmiąca „ochrona ofiar” maskuje nasz lęk przed zmierzeniem się z bardzo trudnym przeżyciem oglądania żydowskiego cierpienia. Lęk zrozumiałą. Ale publikując właśnie wtedy, właśnie taki album – oni chcieli, żebyśmy zobaczyli. Nie wszystko przecież. Oszczędzono nam większości obrazów. Widzimy tylko te na fotografiach. I nie możemy na nie patrzeć. Nie mamy siły na nie patrzeć.

Możemy, oczywiście, nie oglądać obrazów, musimy mieć jedynie świadomość, że im nawet tego nie oszczędzono.

ralnie ani psychologicznie dorosły. Nikt, osiągnąwszy pewien wiek, nie ma prawa do tego rodzaju niewinności, powierzchowności, do tego stopnia ignorancji czy amnezji”. S. Sontag, dz. cyt., s. 114, 135.

Bibliografia

- An Anthology of Concrete Poetry*, ed. E. Williams, New York 1967.
- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, red. S. Barańczak, Kraków 2009.
- Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009.
- Bachtin M., *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Baer U., *Umiejscowić pamięć: współczesna fotografia, Holokaust i tradycja pejzażu*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.
- Balcerzan E., *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, w: E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 2, Warszawa 1988.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1984.
- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.
- Barycz H., *Marcin Krowicki – polemista i pamphletista polskiej reformacji*, w: H. Barycz, *Z epoki renesansu, reformacji i baroku: prądy, idee, ludzie, książki*, Warszawa 1971.
- Baudelaire C., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedmowa C. Miłosz, Gdańsk 1998.
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.
- Baudrillard J., *Słowa kluczowe*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Baudrillard J., *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Baudrillard J., *Symulacja i symulakry*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bell J., *Contemporary Art and the Sublime*, <http://www.tate.org.uk/art/researchpublications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>.
- Belting H., *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Bénichou P., *Les temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977.
- Berkan-Jabłońska M., *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008.
- Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980.
- Białostocki J., *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, Gdańsk 2001.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. I, Warszawa 1991.
- Białostocki J., *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych*, w: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987.
- Biasi P.M. de, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Bilewicz M., *Wstyd wspólny i własny. Refleksja psychologiczna*, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 31-32.

- Bocian M., *Przestrzeń w poezji konkretnej: ogólnopolskie sympozjum nt. poezji konkretnej, Bydgoszcz, 20–21.X.1979: materiały teoretyczne*, Bydgoszcz 1979.
- Bocian M., *scalone z rozkładu*, nota E. Ostrowski, Kraków 2004.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2014.
- Bogowie fałszywi. Nieznany pamflet antykatolicki z XVI wieku*, wyd. A. Kawecka-Gryczowa, Warszawa 1983.
- Bohn W., *Reading Visual Poetry*, Madison–Teaneck 2011.
- Bojarska K., *Wołanie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłoś, Warszawa 2005.
- Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek i A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Brandt R., *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, przeł. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1 (4).
- Brötje M., *Wieczera w Emaus Rembrandta. Realizacja objawiania się historii świętej w obrazie*, przeł. M. Haake, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009.
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Ekwiwalencja tekstowa w teorii przekładu i wersologii*, w: *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *The Conceptual Art of Translation*, „Philological Studies. Literary Research” 2013, no. 3(6), cz. 1.
- Bucher A., *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, Baden 1990.
- Busch W., *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk–Warszawa 1996.
- Camus A., *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1990.
- Cataluccio F.M., *Herbert we Włoszech*, w: *Herbert. Studia i dokumenty*, zebrał i podał do druku P. Kłoczowski, Warszawa 2008.
- Chemperek D., *Idee humanistyczne polskich wspólnot protestanckich w okresie konfesjonalizacji. Perspektywa europejska i „małej gromadki”*, w: *Humanizm polski i wspólnoty. Narod – społeczeństwo – państwo – Europa*, red. M. Cieński, Warszawa 2010.
- Chrzanowski I., *Wzniosłość w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31 (1/4).
- Cieślak K., *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000.
- Cieśla-Korytowska M., *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3.
- Clüver C., *The Noigandres Poets and Concrete Art*, „Ciberletras. Journal of Literary Criticism and Culture” 2007, no. 17.
- Concerning concrete poetry*, ed. B. Cobbing, i P. Mayer, London 1978.
- Concrete Poetry: A World View*, ed. M.E. Solt, Bloomington 1968.
- Crary J., *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. I. Kurz i Ł. Zarembo, Warszawa 2009.
- Czapliński P., *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Czapska M., *Polemika pierwszego okresu reformacji w Polsce*, „Reformacja w Polsce” 1928, t. 5, z. 2.

- Czapski J., *Patrzęć*, Kraków 1983.
- Czapski J., „*Post mortem...*”. *Nareszcie znalazłem właściwy tytuł*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44.
- Czapski J., *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991.
- Czapski J., *Wyrwane strony*, Warszawa 2010.
- Czapski J., *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44, s. 23.
- Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
- Czechowic M., *Wujek, to jest krótki odpis na pisanie ks. Jakuba Wujka*, 1590.
- Danto A.C., *Naga prawda*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Wiech, Kraków 2013.
- Danto A.C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.
- Dawidek-Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012.
- Dawidek-Gryglicka M., *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdź mówi*, Kraków–Warszawa 2012.
- Dawidek-Gryglicka M., *Tekst jako dzieło sztuki w Polsce po 1967 roku. Kontekst i/a autonomia znaku konkretnego*, rozprawa doktorska, IHS, Wydział Historyczny UAM, Poznań 2008.
- Dąbrowski T., *Czarny kwadrat*, Kraków 2009.
- Debord G., *Spółczesność spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwarterko, Warszawa 2006.
- Deleuze G., *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000.
- Dellaneva J., *Marginal Notes on Marginal Poets. Ronsard Reading the Giolito Anthologies*, w: *Esprit généreux, esprit pantagruélicque. Essays by His Students in Honor of François Rigolot*, red. R. Leushuis, Z. Zalloua, Genève 2008.
- Didi-Huberman D., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
- Domański J., *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*, Wrocław 1973.
- Domański J., *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Warszawa 1992.
- Donguy J., *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953-2007)*, przeł. M. Madej, Gdańsk 2014.
- Dróżdź S., *Jestem tradycjonalistą*, ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski, „Opcje” 1998, nr 3.
- Dróżdź S., *KLEPSYDRA*, oprac. P. Rypson, Warszawa 1990.
- Dróżdź S., *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, Galeria odNOWA, Poznań 1969.
- Dróżdź S., *Pozasłowne źródła międzyświatła*, red. M. Dawidek, Wrocław 2016.
- Drucker J., *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago–London 1996.
- Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.
- Dykema B., *Reading Visual Rhetoric: Strategies of Piety and Propaganda in Lucas Cranach the Elder's Passional Christi und Antichristi*, w: *ReVisioning. Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art*, Cambridge 2014.

- Dyrness W.A., *Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge 2004.
- Dziadek A., *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.
- Dziamski G., *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, w: S. Dróżdź, *początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007 / beginend. Concept-Shapes. Concrete Poetry. Works 1967-2007*, Wrocław 2009.
- Ekier J., *Krajobraz ze wszystkimi*, Poznań 2012.
- Erazm z Rotterdamu, *Enchiridion, czyli podręcznik żołnierza Chrystusowego nauk zbawionych pełny*, przeł. J. Domański, wstęp L. Kołakowski, Warszawa 1965.
- Erazm z Rotterdamu, *Trzy rozprawy*, przeł. i oprac. J. Domański, Warszawa 1990.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2006.
- experimentální poezie*, red. B. Grögerová i J. Hiršal, Praha 1967.
- Fabiny T., *Catholic Eyes and Protestant Ears (The Conflict of Visuality and Aurality in a Hermeneutical Perspective)*, w: *Iconography in Cultural Studies*, ed. A. Kiss, Szeged 1996.
- Filon Aleksandryjski, *O Dekalogu*, w: *Pisma*, t. 1, red. L. Joachimowicz, Warszawa 1986.
- Fiskå Hägg H., *Clement of Alexandria and the Beginnings of Christian Apophaticism*, Oxford 2006.
- Foks D., *Debordaż*, Poznań 2014.
- Foks D., *Susza*, Wrocław 2014.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.
- Fresco N., *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wołowiec 2011.
- Frey D., *Über das Symmetrieproblem in der Kunst*, „Studium Generale” 1949, II.
- Fromentin E., *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, posł. J. Białostocki, komentarz oprac. A. Chudzikowski, Wrocław 1956.
- Gazda G., *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, w: *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970.
- Gilson É., *Realizm tomistyczny*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1968.
- Godfrey T., *Conceptual Art*, London–New York 1998.
- Gombrich E.H., *Kryzys sztuki. Europa, II połowa XVI wieku*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, w: E.H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997.
- Gregory, Bishop of Nyssa, *Against Eunomius*, trans. by W. Moore and H. Austin Wilson, w: *Nicene and Post-Nicene Fathers*, ed. by P. Schaff and H. Wace, Grand Rapids 1892, seria II, tom V.
- Grzegorz z Żarnowca, *Postylle krześcijańskiej część trzecia*, Kraków 1582.
- Grześczak M., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977.
- Haake M., *Brak słów. Topos „niewystowienia” w nauce i literaturze o sztuce. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów 26-28 października 2006*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007.
- Haas W., *Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie*, Stuttgart 1990.
- Hanusiewicz M., *Wobec tajemnicy słowa. XVI-wieczne pytania o wartość poznawczą i estetyczną „przyrodzonej” mowy*, „Pamiętnik Literacki” 1995, r. 86, z. 2.
- Harasimowicz J., *„Vera idolatria est in corde”. Z dziejów obrazowania Pierwszego Przykazania Bożego w sztuce nowożytnej*, w: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult”, KUL-Lublin, 6-8 października 1999*, red. M. Mazurczak, J. Patyra, Lublin 2002.

- Herbert G., *The Complete Works of George Herbert*, London–Edinburgh 1873.
Herbert nieznanym. Rozmowy, zebrał i oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991.
- Herbert Z., *Elegia na odejście*, Wrocław 1992.
- Herbert Z., *Martwa natura z wężzidłem*, Wrocław 1992.
- Herbert Z., „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk przy współpracy H. Citki, Warszawa 2008.
- Herbert Z., *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wyb. i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010.
- Herbert Z., *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008.
- Herwig O., *Wortdesign. Eugen Gomringer und die Bildende Kunst*, München 2001.
- Historia sztuki*, t. 6: *Sztuka gotyku. Późne średniowiecze*, Warszawa 2010.
- Hollander J., *Vision and resonance: two senses of poetic form*, New Haven–London 1985.
- Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
- Huizinga J., *Kultura holenderska w wieku siedemnastym*, oprac. i tłum. P. Oczko, Kraków 2008.
- Hulle D. van, *Textual Awareness. A Genetic Studies of Late Manuscripts by Joyce, Proust and Mann*, Ann Arbor 2007.
- Iamblichus, *The Theology of Arithmetical*, trans. by R. Waterfield, Grand Rapids 1988.
- Imdahl M., *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, t. IV.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.
- Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2003.
- Janko A., *Mała zagłada*, Kraków 2015.
- Jurkowlaniec G., *Kult obrazów a kult świętych w nowożytnym Krakowie*, „Barok” 2004, 11, nr 2.
- Kalwin J., *Zasady religii chrześcijańskiej*, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985.
- Kałuża A., *Inne życie wiersza – twórczość Darka Foksa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, 24 (44).
- Kant I., *Krytyka władzy sądzania*, przekł., przedm. i przyp. J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, Warszawa 2004.
- Karpiński W., *Portret Czapskiego*, Warszawa 2007.
- Kerckhove D. de, *Umysł dotyku. Obraz, ciało, taktylność, fotografia*, w: *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. A. Maj i M. Derda-Nowakowski, przeł. A. Maj, Katowice 2009.
- Kessler D., *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte*, Meisenheim am Glan 1976.
- klankteksten – ?konkrete poëzie – visuele teksten*, Stedelijk Museum Catalogues, Amsterdam 1971.
- Kluszczyński R., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Koj L., *Zasada przezroczystości a antynomie semantyczne*, „Studia Logica” 1964, t. 14.

- Kolvenbach P.-H., *Waga słów w modlitwie św. Ignacego Loyoli*, tłum. B. Dyduła, „Życie Duchowe” 2011.
- Konfesja sandomierska*, oprac., transkrypcja i komentarz językoznawczy K. Długosz-Kurczabowa, Warszawa 1995.
- Kopfermann T., *Konkrete Poesie: Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*, Frankfurt am Main 1981.
- Korespondencja Jerzego Nowosielskiego i Ryszarda Przybylskiego z lat 1970-1998*, „Znak” 2008, nr 7-8.
- Kostkiewiczowa T., *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3.
- Kowalczyk I., *Skompromitowane fotografie? Pytanie o znaczenie i wykorzystanie dokumentów z czasów Zagłady*, w: *Dokument w sztuce współczesnej*, red. I. Kiec, Poznań 2012.
- Kowalski J., *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII wieku*, Warszawa 2001.
- Kracik J., *Staropolskie polemiki wokół czci obrazów*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2004, nr 22.
- Kracik J., *Staropolskie spory o kult obrazów*, Kraków 2012.
- Krawczyńska D., *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu księzek*, Warszawa 2015.
- Krowicki M., *Obrona nauki prawdziwej i wiary starodawnej krześcijańskiej*, Pińczów 1560.
- Krupa B., *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”*, w: *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014.
- Kruszewski W., *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.
- Kubacki W., *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Kurylewicz G., *Wzrok czy słuch?*, „Ogród” 1993, nr 1/4.
- Kuryluk E., *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Kraków 1998.
- LaCapra D., *Trauma, absence, loss...*, „Critical Inquiry” 1999, nr 25.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra i K. Abriszewski, Kraków 2010.
- Lehmann J., *Konfesja sandomierska na tle innych konfesji w Polsce XVI wieku*, Warszawa 1937.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
- Leśniak A., *Ikonofilia. Francuska semiotyka pikturalna i obrazy*, Warszawa 2013.
- Lippard L., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, London 1973.
- Loyola I., *Ćwiczenia duchowne*, przeł. J. Ożóg SJ, Kraków 2006.
- Liotard J.-F., *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, tłum. A. Kluba, „Teksty Drugie” 1998, nr 4.
- Liotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3.
- Łubowicz E., *Poza granicami wyobraźni. Rozwój formy i koncepcji prac Stanisława Dróżdża*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- Łubowicz E., *Rzeczywistość jest tekstem. „Pojęciokształty” Stanisława Dróżdża*, „Dyskurs” 2010, nr 10.

- Majerski P., *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych*, Katowice 2011.
- Malewicz K., *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006.
- Malewicz K., *Wiersze i teksty*, przeł. A.L. Piotrowska i A. Pomorski, Warszawa 2004.
- Manovich L., *Awangarda jako software*, „Kwartalnik Filmowy” 2001.
- Mańkowski Z., „Lubelski cud”, lipiec 1949 – represje, w: *Aparat ucisku na Lubelszczyźnie w latach 1944-1956 wobec duchowieństwa katolickiego*, red. Z. Zieliński, Lublin 2000.
- Mańkowski Z., *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005.
- Marciniak H., *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, w: *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki, Poznań 2015.
- Mariański J., *Religijność społeczeństwa polskiego w perspektywie europejskiej. Próba syntezy socjologicznej*, Kraków 2005.
- Maritain J., *Pisma filozoficzne*, przeł. J. Fenrychowa, Kraków 1988.
- Maritain J., *Sztuka i mądrość*, przeł. K. i K. Górscy, Poznań 1936.
- Markowski M.P., *O niewidzialnym*, w: *Imhibition*, red. R. Dziadkiewicz i E. Tatar, Kraków 2006.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Maurin-Białostocka J., *Lessing i sztuki plastyczne*, Wrocław 1969.
- Maximos the Confessor, *Two Hundred Texts on Theology and the Incarnate Dispensation of the Son of God*, w: *The Philokalia: The Complete Text*, transl. G.E.H. Palmer, K. Ware, P. Sherrard, vol. 2, London 1982.
- McGann J., *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton 1993.
- McGann J., *The Textual Condition*, Princeton 1991.
- McLuhan M., *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan i F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J.M. Stokłosa, Poznań 2001.
- Meller K., *Żywe obrazy. Teatralność kultu religijnego w ujęciu szesnastowiecznego piśmiennictwa różnowierczego*, w: K. Meller, „Noc przeszła, a dzień się przybliżył”. *Studia o polskim piśmiennictwie*, Poznań 2004.
- Michalski S., *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.
- Michera W., *Ikona i zapomniane przykazanie Dekalogu*, „Konteksty” 1996, z. 3-4.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawię, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Modena L., *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*, Oxford 2014.
- Mortley R., *The Fundamentals of the Via Negativa*, „The American Journal of Philology” 1982, nr 4.
- Myślę, że wiem najważniejsze. Czapski-Colin. Wybór listów*, przeł. A. Sawicki, Kraków 1990.
- Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
- Nancy J.-L., *Zakazana reprezentacja*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Newman B., *Selected Writings and Interviews*, ed. J. Philip O'Neill, Berkeley-Los Angeles 1992.
- Norwid C.K., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I, Warszawa 1971.
- Nycz R., *Literatura jako trop nowoczesności. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

- Nye D.E., *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass. 1994.
- Obremski K., „*Głupi się trochę uczą, a mędrzy głupieją*”. *Wacław Potocki i polski spór o obraz*, „Pamiętnik Literacki” 1996, r. 87, z. 3.
- Once Again*, ed. J.F. Bory, transl. L. Hildreth, New York 1968.
- Pajączkowska A., *Dobre, złe i „nowe” zdjęcia Zagłady*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3.
- Pasierb J., *Sztuka czasów potrydenckich*, w: *Przełom wieków XVI i XVII wieku w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław 1984.
- Pasterski J., *Poetyckie przesłanie wiary – „Tryptyk rzymski” Jana Pawła II*, w: *Znaleźć źródło. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Andres, J. Pasterska, Rzeszów 2005.
- Peiper T., *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972.
- Piąszewicz-Łopatecka M., *Ulrich Zwingli – zwiastun słowa, przeciwnik obrazów. Zagadnienie wizerunków świętych w doktrynie i praktyce*, w: *Studia nad reformacją*, red. E. Bagińska, P. Guzdowski, M. Liedke, Białystok 2010.
- Piotrowski P., *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2003.
- Plotyn, *Eneady I-III*, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000.
- Pluciennik J., *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2010.
- poezja konkretna. wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*, zebrał i opracował S. Drózd, Wrocław 1978.
- Pokora J., *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*, Warszawa 1982.
- Pollakówna J., *Olśnienia i medytacje – o malarstwie Józefa Czapskiego*, w: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6.
- Potocki W., *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677-1695*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1987.
- Powszechna encyklopedia filozofii*, t. IV, red. M. Krąpiec, Lublin 2003.
- Powszechna encyklopedia filozofii*, t. V, red. A. Maryniarczyk i in., Lublin 2004.
- Poza słowa. Antologia wierszy 1976-2006*, wstęp, wyb. i red. T. Dąbrowski, postł. M. Stala, Gdańsk 2006.
- Proclus, *Six Books on the Theology of Plato*, trans. by T. Taylor, London 1816.
- Proklos, *Elementy teologii*, przeł. R. Sawa, Warszawa 2002.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 5, *Uwięziona*, Warszawa 1992.
- Przybylski R., *Homilie na ewangelię dzieciństwa*, Warszawa 2007.
- Przybylski R., *Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne*, Warszawa 2006.
- Przybylski R., *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.

- Przybylski R., *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelstama*, Paryż 1980.
- Przymuszała B., *Dokumentacyjny wymiar obrazów w sztuce po Holokauście*, w: *Dokument w sztuce współczesnej*, red. I. Kiec, Poznań 2012.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, t. I, przeł. M. Dzielska, Kraków 1997.
- Pseudo-Longinos, *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951.
- Pszczółowska L., *Rym*, Wrocław 1972.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. P. Mościcki, J. Kutyla, Warszawa 2007.
- Rej M., *Kupiec*, oprac. A. Brückner, Kraków 1924.
- Represje wobec uczestników wydarzeń w Katedrze Lubelskiej w 1949 roku*, oprac. J. Ziółtek i A. Przytuła, Lublin 1999.
- Ronsard P. de, *Œuvres complètes*, t. 1, red. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris 1993.
- Rosenblum R., *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, New York 1975.
- Rousseau F., *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2012.
- Ruszar J.M., *Dwie drogi. Traktaty religijne Jana Pawła II i Czesława Miłosza*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 57.
- Rybicki A., *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009.
- Rymkiewicz J.M., *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Rypson P., *Zmiennoliter*, „Arterie” 2010, nr 3 (10).
- Sadowski W., *Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011.
- Sadowski W., *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999.
- Salmann E., *Daleka bliskość chrześcijaństwa*, przeł. B. Sawicki, Kraków 2005.
- Salwa M., *Kamień obrazu. Jak odpowiedzieć obraźliwym obrazom?*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3.
- Schama S., *The Embarrassment of Riches: An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, Nowy Jork 1987.
- Scharf A., *Suprematyzm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, opr. T. Richardson i N. Stangos, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1980.
- Schmidt S.J., *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry*, „Poetics Today” 1982, no. 3.
- Schmidt-Biggemann W., *Philosophia Perennis: Historical Outlines of Western Spirituality in Ancient, Medieval and Early Modern Thought*, Doordrecht 2004.
- Seklucjan J., *Student. Rozprawa krótka a prosta o niktorych ceremoniach i ustawach kościelnych*, wyd. M. Adamczyk, W.R. Rzepka, Poznań 1994.
- Seklucjan J., *Wyznanie wiary chrześcijańskiej*, oprac. H. Kowalska, S. Rospond, Warszawa 1972.
- Sendyka R., *Esej i ekfrazja (Herbert-Bieńkowska-Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11.
- Shaw G., *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus*, Pennsylvania 1995.
- Shaw P., *The Sublime. The New Critical Idiom*, Abingdon 2006.
- Siemaszko P., *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.

- Simson O.G. von, „*Compassio*” and „*Co-Redemptio*” in der Roger van der Weydenis „*Descent from the Cross*”, „*Art Bulletin*” 1953, XXXV.
- Sioma R., *O tzw. przezroczywości semantycznej poezji Zbigniewa Herberta. Uwagi na temat stanu badań*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LX. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 366, Toruń 2004.
- Skwarczyńska S., *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*, w: *The Structure and Semantics of Literary Text*, ed. M. Péter, Budapest 1977.
- Sloterdijk P., *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2014.
- Sławek T., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.
- Sławek T., *Sztuka Stanisława Dróżdża: człowiek u-bywający*, w: *Stanisław Dróżdż*, <<http://www.drozdz.art.pl>>.
- Słomak I., *Ciało a (nie tylko ignacjańskie) ćwiczenia duchowne. Św. Jan od Krzyża – św. Ignacy Loyola – o. Hilarion od Najświętszego Sakramentu*, „*Anthropos?*” 2008, nr 10-11, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos6/texty/slomak.htm#21>.
- Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M.R. Mayenowa, t. 19, red. L. Woronczakowa, oprac. J. Bienkowska, Wrocław 1990.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Sołtysiak G., *Cud w Lublinie*, „*Karta*” 1992, nr 9.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Kraków 2010.
- Specht R., *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „*Studia z Historii Filozofii*” 2013, nr 1. *Stanisław Dróżdż. Pomysły*, red. D. Monkiewicz, E. Trojanowska, Wrocław 2014.
- Stauber R., *Filip Friedman i początki badań nad Zagładą*, „*Zagłada Żydów. Studia i Materiały*” 2015, nr 11.
- Steiner G., *Po wieży Babel: problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000.
- Stępień P., *Śmiech w czasach ostatecznych. Tematyka religijna w „Figlikach” Mikołaja Reja*, Warszawa 2013.
- Stoker W., *The Rothko Chapel Paintings and the ‘urgency of the transcendent experience’*, „*International Journal for Philosophy of Religion*” 2008, no. 64.
- Struk J., *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa b.d.w.
- Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Śniedziwska M., *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014.
- Taylor C., *A Secular Age*, London 2007.
- Taylor C., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2013.
- The Chicago Review Anthology of Concretism*, ed. E. Wildman, Chicago 1967.
- The Irish Liber Hymnorum*, t. I, red. J.H. Bernard, R. Atkinson, London 1898.
- Theoretische Positionen zur konkreten Poesie: Texte und Bibliographie*, Hrsg. T. Kopfermann, Tübingen 1974.
- Tokarska-Bakir J., *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „*Teksty Drugie*” 2004, nr 5.

- Uspienski L., *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2009.
- Walther-Bense E., *Preface*, w: *Haroldo de Campos. A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, ed. K.D. Jackson, Oxford 2005.
- Weaver M., *Concrete poetry*, „Lugano Review” 1966, no. 5-6.
- Weil S., *Siła i łaska ciężenia. Fragmenty*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44.
- Weil S., *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism z lat 1921-1957*, przeł. A. Wielowieyski, Warszawa 1961.
- Wesołowska A., „*proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem*”. *Religijne rozterki w poezji Zbigniewa Herberta*, „Konteksty Kultury” 2015/12, z. 4.
- Wesołowski J., *Od Morsztyna do Dróżdża. Teoria aktywności wizualnej tekstu artystycznego w procesie historycznoliterackim oraz Komentarz do tekstu „Od Morsztyna do Dróżdża”*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- White K., *Poeta kosmograf*, wybór, oprac. i przekł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010.
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Zagłada żydostwa polskiego. Album zdjęć*, Łódź 1945.
- Zaremba Ł., *Ikonoklaści i ikonofile*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2013, nr 3.
- Zawadzki A., *Obraz i ślad*, Kraków 2014.
- Zawojski P., *Słowo – litera – cyfra lub/i obraz. O twórczości Stanisława Dróżdża*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.
- Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.
- Zumthor P., *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1966.

Indeks

A

Abriszewski Krzysztof 91
Achmatowa Anna 163
Adamczyk Maria 20
Agamben Giorgio 227, 228
Aleksander Wielki 111
Alighieri Dante 49, 55
Altichiero 105, 106, 117, 123, 131, 138,
140
Anders Władysław 178
Andres Zbigniew 102
Andrzejewska Halina 88
Antoniuk Mateusz 105, 141, 143
Antosiewicz Maciej 247
Apelles 16
Apollinaire Guillaume 73
Arendt Hannah 217, 223, 224
Arystoteles 37, 56, 70, 175, 176, 182, 188,
Atkinson Robert 69
Augustyn św. 23, 54
Aureliusz Marek 110
Avercamp Hendrick 108, 117-119, 123,
124, 138, 139

B

Babuchowski Andrzej 126
Bachelard Gaston 130
Bachtin Michaił 64

Baer Ulrich 218, 222, 231, 238, 239, 240,
244
Bagińska Elżbieta 18
Balcerzan Edward 133, 135, 136
Barańczak Stanisław 135, 205
Barnes Djuna 13
Barthes Roland 49-59
Barycz Henryk 20
Bastek Grażyna 75
Baudelaire Charles 132, 133, 137
Baudrillard Jean 89, 90, 151, 152, 159,
211, 217-219, 229, 230, 232
Bąkowska Eligia 121
Bednarek Joanna 92
Beeck Johannes van der, zob. Torrentius
Johannes
Beethoven Ludwig van 126
Bell Julian 46, 47
Bellini Giovanni 115
Belting Hans 87, 91, 93, 94, 101, 148, 151
Bénichou Paul 38
Benini Roberto 229
Benjamin Walter 217, 224
Bense Max 202
Berenson Bernard 90, 107, 116
Berkan-Jabłońska Maria 105
Bernard John Henry 69
Bernhard Thomas 81

Białostocki Jan 25, 74-78, 115, 121, 226
Białoszewski Miron 196, 201, 202
Biasi Pierre-Marc de 147
Bieńczyk Marek 45, 105
Bieńkowska Ewa 105
Bieńkowska Jolanta 19
Bilewicz Michał 261
Biłoś Piotr 176
Blady-Szwajger Adina 179
Bloom Harold 41
Błoński Jan 133
Bocheński Jacek 184
Bocheński Tomasz 108
Bocian Marianna 196
Boehm Gottfried 212
Bogalecki Piotr 103
Bohn Willard 191
Boileau Nicolas 37, 38, 46
Bojarska Katarzyna 233, 235
Bolnes Katarzyna 110
Bonawentura św. 77
Bonnard Pierre 175, 178
Borges Jorge Louis 112
Bory Jean-Francois 195
Bourdieu Pierre 176
Braidotti Rosi 92
Brakoniecki Kazimierz 130
Brandt Reinhard 36, 37
Breton André 109
Breughel Pieter 123
Brötje Michael 94, 99, 100, 102
Brouwer Adrian 108
Brückner Aleksander 26
Bryl Mariusz 94, 102
Brzezicka Barbara 160, 236
Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara 206
Brzozowski Stanisław 184, 185
Bucher Annemarie 195
Budrewicz Zofia 218
Buffalmacco Buonamico 117
Bujnowski Józef 204
Bullinger Henryk 25, 26
Burke Edmund 38-42, 46
Burska Lidia 242
Busch Werner 40

C

Cabanès Jean-Louis 40
Calvino Italo 49-53, 55, 58, 59
Camus Albert 132
Cataluccio Francesco M. 106
Céard Jean 71
Celan Paul 124, 223
Cézanne Paul 122, 175, 178
Chemperek Dariusz 24
Chrystus Jezus 15, 16, 21, 23, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 42, 44, 50, 57, 58, 63, 64,
67, 70, 76, 78, 79, 86, 99, 147, 157, 158,
159, 160, 166, 167, 173, 179, 185, 225,
226, 231, 232, 237,
Chrzanowski Ignacy 40
Chudzikowski Andrzej 115
Cieński Marcin 24
Cieślak Katarzyna 21
Cieśla-Korytowska Maria 40
Citko Henryk 105, 110
Clüver Claus 194
Cobbing Bob 195
Colin Jean 186
Cranach Łukasz 21
Crary Jonathan 210, 211
Cyceron Marek Tulliusz 57
Czapliński Przemysław 232
Czapska Maria 19
Czapski Józef 114, 129, 160, 173-190
Czartoryska Urszula 84
Czechowicz Marcin 30
Czerni Krystyna 165, 169,
Czyżak Agnieszka 207

D

Danek Danuta 124
Danto Arthur C. 84, 85, 88, 249
David Jacques Louis 106, 117
Dawidek-Gryglicka Małgorzata 192, 193,
198, 199, 200, 202, 203, 204
Dąbrowski Tadeusz 95, 96
Debord Guy 208-211, 214
Deleuze Gilles 180, 181
Dellaneva Joann 71
Derda-Nowakowski Michał 91

- Derra Aleksandra 91
Derrida Jacques 154
Dębicki Jacek 16
Didi-Huberman Georges 160, 161, 217,
222-224, 228, 229, 230, 232-237, 244,
245-247, 256
Długosz-Kurczabowa Krystyna 22
Domański Juliusz 15, 17, 32
Donguy Jacques 197
Dostojewski Fiodor 165, 183
Dou Gerard 108, 113
Drotkiewicz Agnieszka 7
Dróżdź Stanisław 192-206
Drucker Johanna 191
Duccio 113, 116, 119
Dürer Albrecht 77
Duyster Willem Cornelisz 112, 113, 114,
117, 118, 125, 127
Dyduła Bolesław 54
Dykema Bobbi 21
Dyrness William 57
Dziadek Adam 105, 219, 249,
Dziadkiewicz Roman 86
Dzielska Maria 67
- E**
Eichmann Adolf 11
Einstein Albert 12
Ekier Jakub 98, 100
Erazm z Rotterdamu 15-17, 28, 32,
Eunomiusz 67
Evans Arthur 125
Evdokimov Paul 86, 89,
Eyck Jan van 75, 78
- F**
Fabiny Tibor 24
Fabritius Carl 117
Fante John 209
Faust Wolfgang Max 192
Fedorowicz Katarzyna 173
Fenrychowa Janina 177
Fiałkowski Tomasz 124
Fijałkowski Stanisław 85
Filip II 75
Filon z Aleksandrii 16
Fiskå Hägg Henny 66
Fiut Aleksander 107
Flaubert Gustave 10
Foks Darek 207-216
Foks Jacek 208
Fourier Charles 51, 59
Franaszek Andrzej 124
Francesca Piero della 132, 138
Freedberg David 148
Freeland Cyntia 251
Frejlich Andrzej 26
Fresco Nadine 219, 221, 222, 244
Frey Dagobert 77
Friedländer Jakob Max 108
Friedman Filip 256, 260
Friedrich Caspar David 40, 43
Fromentin Eugène 108, 109, 115, 119,
Furdzik Paweł 182
- G**
Gabineau Arthur de 178
Gainsborough Thomas 98
Galison Peter 35
Gałęcki Jerzy 39
Gazda Grzegorz 197
Gąsiorowski Krzysztof 133
Geiler von Kaisersberg Johann 57
Gesualdo Giovanni Andrea 71
Gheyn Jacob de 105
Gilson Étienne 174, 189
Giotto 99, 113, 115, 116
Głowiński Michał 197, 203
Godfrey Tony 83, 84
Goethe Johann Wolfgang von 126, 137
Gombrich Ernst 121
Gombrowicz Witold 134
Gomringer Eugen 194
Gomulicki Juliusz Wiktor 41
Gorczyńska Renata 119
Goyen Jan van 107, 113, 128, 131
Górnicki Łukasz 21
Górski Karol 177

Górski Konrad 177
Grajewski Wincenty 64
Gresilon Almouth 153
Grögerova Bohumila 202
Gross Jan Tomasz 246
Grudzińska-Gross Irena 246
Grzegorz II, papież 93
Grzegorz z Nyssy św. 67
Grzegorz z Żarnowca 22, 28, 29, 32
Grzeźczak Marian 196
Guze Joanna 132, 133
Guzowski Piotr 18

H
Haake Michał 42, 94
Haas Wolf 195
Habsburżanka Maria 75
Hals Frans 108, 130
Harasimowicz Jan 16, 18, 28
Hartman Geoffrey H. 218
Hartwig Julia 165
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 87
Heidegger Martin 13, 130
Helmut Kirchner 13
Herbert George 205
Herbert Zbigniew 79, 105-154, 157, 165, 213
Herbertowa Katarzyna 141
Herling-Grudziński Gustaw 129
Hertz Paweł 108
Hilde Kohany 13
Hildreth Lee 195
Hiršal Josef 202
Hofmannsthal Hugo von 183
Holanda Francisco de 115, 138, 139
Hollander John 197
Holzer Jenny 192
Homer 110
Honthorst Gerrit van 115
Hooch Pieter de 117, 118, 124
Hoorn Cornelis Cort 80
Hopfinger Maryla 191, 197
Höss Rudolf 220
Houbracken Arnold 157, 159

Hozjusz Stanisław 23
Huizinga Johann 121, 122
Hulle Dirk van 146
Husserl Edmund 134, 135, 137, 138

I

Imdahl Max 99, 102
Izajasz 166

J

Jackson Kenneth David 194
Jakobson Roman 74
Jamblich 64-66
Jan Ewangelista św. 20, 25, 77, 159
Jan od Krzyża św. 53, 54, 187
Jan Paweł II, papież 97, 98, 102, 104
Jan z Damaszku św. 170
Janicka Elżbieta 247, 248
Janko Anna 238
Jasieński Bruno 45
Jaspers Karl 42
Jaworski Stanisław 73
Jeżow Nikołaj 82
Joachimowicz Leon 16
Jones Caroline 35
Joyce James 146
Józef z Arymatei 79
Judas 166
Junga Adrian 28
Jurkowlaniec Grażyna 19
Juszkiewicz Piotr 94

K

Kalwin Jan 24, 25, 28, 57
Kałuża Anna 199, 214
Kamieniew Lew 82
Kamieńska Anna 133, 153
Kamińska Krystyna 124
Kamińska-Maurugeon Magdalena 219
Kant Immanuel 13, 39-41, 46, 134, 231
Kantor Tadeusz 164
Kapustka Mateusz 34
Karasek Krzysztof 133
Karlstadt Andreas 17, 18

- Karol V 75
Karpiński Wojciech 178, 179
Kartezjusz 218
Kawecka-Gryczowa Alodia 28, 30, 31
Kądziała Paweł 106
Keitel Wilhelm 220
Kerkhove Derrick de 91
Kessler Dieter 195
Kiec Izolda 247
Kijowski Andrzej Tadeusz 106
Kiss Attila 24
Kitowska-Łysiak Małgorzata 177
Klekot Ewa 148
Kleofas 158, 159, 162
Kłuba Agnieszka 45, 105,
Kluszczyński Ryszard 90
Kłoczowski Piotr 106, 124
Koj Leon 134
Kolumba św. 68
Kolvenbach Peter-Hans 54
Kołakowski Leszek 15, 17
Komendant Tadeusz 151
Konstantyn V Kopronim 226
Kooning Willem de 83, 84
Kopfermann Thomas 195
Kortyka Stanisław 203, 204
Kostkiewiczowa Teresa 46
Kowalczyk Agnieszka 92
Kowalczyk Izabela 247, 248, 250
Kowalska Halina 20
Kowalski Jacek 74
Kozłowski Jarosław 206
Kraiński Krzysztof 30
Kracik Jan 28
Krawczyńska Dorota 253
Krapiec Mieczysław 175
Kremer Aleksandra 191
Krokiewicz Adam 64
Krowicki Marcin 20-22
Królak Sławomir 89, 90, 211, 217, 230
Krupa Bartłomiej 241, 242
Krupiński Piotr 241
Kruszewski Wojciech 146, 153
Krynicky Ryszard 79, 110, 133, 143-147
Krzysztof św. 144-147, 153
Kubacki Wacław 38
Kubiak Ho-Chi Mai 222, 245,
Kubińska Ola 103
Kubiński Wojciech 103
Kucharski Adam 18
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 73
Kukulski Leszek 23
Kulawik Adam 196
Kundera Milan 81
Kurylewicz Gabriela 23
Kuryluk Ewa 7, 73, 148, 232
Kurz Iwona 210
Kutyła Julian 216
Kwaterko Mateusz 210
Kwiatek Filip 147
- L**
LaCapra Dominick 234, 235, 237
Landman Adam 39
Lanzmann Calude 228
Latour Bruno 35, 36, 40, 46, 91
Laura 111
Le Nain Louis 157, 158
Lehmann Jerzy 27, 28
Leon III, cesarz bizantyjski 93
Lessing Gotthold Ephraim 63, 75
Leśniak Andrzej 35
Leushuis Reinier 71
Levi Primo 223
Levin Mikael 238, 240, 242, 244
Levinas Emmanuel 154
Lewandowska Agata 155
Lewetan Zalmen 235
Libera Zbigniew 212
Liedke Marzena 18
Linneusz Karol 112
Lippard Lucy 192
Lis Renata 51
Loyola Ignacy 49-59
Lull Rajmund 63
Luter Marcin 17, 19, 20, 21, 23, 28, 56
Lutomirski Stanisław 27
Lyotard Jean-François 40, 44-47

Ł

Łazariew Wiktor 108
Łobodzińska Patrycja 73
Łubowicz Elżbieta 198-200
Łukasiewicz Małgorzata 212
Łukasz św. 157, 158
Łukaszewicz Jacek 133

M

Maciejewski Janusz 133
Madej Magdalena 197
Magala Sławomir 250
Maj Anna 91
Majerski Paweł 199, 202, 205
Majmonides 11, 13, 14
Makarewicz Henryk 241
Makarewicz Zbigniew 196, 204
Maksym Wyznawca św. 68
Malewicz Kazimierz 45, 84-92, 95
Mallarmé Stéphane 137
Malraux Andre 174, 177
Mandelbaum Henryk 223, 228
Mandelbaum Jacques 217
Mandelsztam Osip 162-164
Mann Thomas 146
Manovich Lev 92
Mańkowski Zbigniew 175, 180
Mańkowski Zygmunt 150
Marciniak Hanna 241
Marciniak Milena 36
Maria Magdalena św. 77, 79
Maria, matka Jezusa 19, 31, 61, 63, 73-79,
160
Mariański Janusz 102
Maritain Jacques 176-188
Markiewicz Jarosław 133
Markowski Michał Paweł 86, 181, 218,
226, 231, 237
Marks Karol 210
Maryniarczyk Andrzej 182
Masaccio 138
Matz Reinhard 218
Mauriac François 181

Maurin-Białostocka Jolanta 75
Mayenowa Maria Renata 19
Mayer Peter 195
Mazurczak Małgorzata 28
McGann Jerome 193
McLuhan Eric 91
McLuhan Marshall 91
Melanchton Filip 21, 28
Meller Katarzyna 15, 22
Ménager Daniel 71
Michalski Sergiusz 121
Michał Anioł 55, 97, 139
Michera Wojciech 159
Michnik Adam 116
Mickiewicz Adam 38, 40, 41
Mielhorski Robert 96
Międzyrzecki Artur 165
Miłosz Czesław 102, 133
Mistrz Eckhart (właśc. Eckhart von Hoch-
heim) 56
Mitchell William John Thomas 215
Mitek-Dziemba Alina 103
Modena Letizia 51
Modrzewski Andrzej Frycz 23
Mojżesz 13, 14, 29, 55
Monkiewicz Dorota 200
Moore William 67
Mortley Raoul 66
Mościcki Paweł 216
Müntzer Tomasz 17, 18
Muratow Paweł 108
Murza-Stankiewicz Halina 132
Muskąła Monika 106

N

Nader Luiza 192
Nancy Jean-Luc 218, 219, 227, 243, 249
Nemes László 222
Newman Barnett 44, 46
Norwid Cyprian Kamil 41, 42, 137, 179
Nowosielski Jerzy 156, 161, 165-169
Nycz Ryszard 45, 151, 218
Nye David 46, 47

O

O'Neill John Philip 44
Obremski Krzysztof 23
Ochin Bernard 20
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 189
Orska Joanna 208, 209, 211
Orwell George 81
Orygenes 226
Ostrowski Eryk 196
Otwinowska Barbara 30, 34
Ożóg Jan 50

P

Pagnoux Élisabeth 217, 228, 229
Pajęczkowska Agnieszka 245, 246, 248,
252, 255
Palmer Gerald Eustace Howell 68
Pankiewicz Józef 178
Panofsky Erwin 78, 99
Pańpuch Zbigniew 175, 176
Partum Andrzej 206
Partum Ewa 206
Pascal Blaise 179
Pasierb Janusz 34
Pasterska Jolanta 102
Pasterski Janusz 102
Patyra Julita 28
Paweł św. 16, 30, 97, 161
Peiper Tadeusz 73, 192
Pelc Janusz 34
Perloff Marjorie 193
Péter Mihály 197
Petrarka 111
Piłaszewicz-Łopatecka Marta 18
Piotr św. 145, 147
Piotrowska Agnieszka Lubomira 85
Piotrowski Piotr 94, 161, 164
Plotyn 64
Płuciennik Jarosław 36
Pniewski Dariusz 35
Podgórzec Zbigniew 166, 167
Podoska Teresa 73
Pokora Jakub 18, 24
Pollak Roman 21

Pollakówna Joanna 177, 180
Pomorska Krystyna 74
Pomorski Adam 85
Poprzęcka Maria 42, 86
Porębski Mieczysław 73
Potocki Waław 23, 25
Proklos 64, 66
Prot św. 143, 145, 147
Proust Marcel 129, 146, 179-181, 183
Prussak Maria 147
Przybylski Ryszard 155-171, 87
Przybylski Ryszard Kazimierz 81
Przymuszała Beata 245, 255
Przytuła Agnieszka 150
Pseudo-Dionizy Areopagita 67
Pseudo-Longinos 36, 37, 46
Pszczółowska Lucylla 74
Puławski Franciszek 20
Puttenham George 205

R

Rafael Santi 138
Rancière Jacques 216
Rauschenberg Robert 83-85, 89
Reichardt Jasia 12
Reinartz Dirk 238-240, 242, 244
Reinhardt Ad 89
Rej Mikołaj 20, 22, 25, 26, 30
Rembrandt 94, 105, 108, 109, 115, 117,
121, 130, 139, 140, 157-160
Reni Guido 77
Renoir Pierre-Auguste 122
Richardson Tony 88
Rigolot François 71
Rimbaud Artur 137
Rodczenko Aleksandr 89
Rogucki Jacek 45
Ronsard Pierre de 71
Rosenblum Robert 40, 43, 44, 45
Rospond Stanisław 20
Rothko Mark 43, 89
Rottenberg Anda 200
Rousseau Frédéric 251, 252
Royer Clara 222

Różalska Ewa 91
Różewicz Tadeusz 136, 153, 240-242, 244
Ruszar Jan Maria 102, 105, 107
Ruysdael Salomon van 113, 131
Rybicki Adam 74
Ryman Robert 89
Rymkiewicz Jarosław Marek 213, 251
Rypson Piotr 74, 191, 192, 204, 205
Rzepka Wojciech Ryszard 20

S

Saadi 178
Sade Donatien-Alphonse-François de 51, 59
Sadowski Witold 61, 62, 68
Saenredam Pieter Jansz 109, 117-119, 122, 124, 127
Salmann Elmar 95
Salwa Mateusz 84, 248
Sandauer Artur 133
Sawa Robert 64
Sawicki Andrzej 186
Sawicki Bernard 95
Schaff Philip 67
Schalcke Heleną van der 110
Schama Simon 121
Scharf Aaron 88
Schmidt Siegfried J. 192
Schmidt-Biggemann Wilhelm 66
Schwertfeger Johann 21
Seghers Hercules 117-119
Seklucjan Jan 19, 20, 22, 27
Sedyka Roma 105, 218
Shaw Gregory 65, 67
Shaw Philip 41
Sherrard Philip 68
Siemaszko Piotr 105
Signorelli Luca 138
Simon Jacques 61-63
Simonin Michel 71
Simson Otton G. von 77, 78
Sinko Tadeusz 37
Sioma Radosław 135, 136
Sito Jerzy 165

Skwarczyńska Stefania 197
Sloterdijk Peter 176
Sławek Tadeusz 197, 198, 200
Sławiński Janusz 197, 203
Słomak Iwona 54
Słowacki Euzebiusz 41
Słowacki Juliusz 41
Smolińska-Byczuk Marta 107
Solt Mary Ellen 195
Sołtysiak Grzegorz 150
Sołtysik Marek 105, 125
Sosnowski Paweł 198
Spartakus 111
Specht Roman 37
Spielberg Steven 229
Stala Marian 96
Stalin Józef 9, 81, 82
Stangos Nikos 88
Stankar Franciszek 27
Stankowska Agata 217, 242
Stanuch Stanisław 133
Stauber Roni 260
Steen Jan 113, 114, 125
Stefańska-Szewczuk Dorota 121
Steiner George 103
Stępień Paweł 20, 30
Stoker Wessel 43
Stokłosa Jacek M. 91
Struk Janina 247, 250-252, 255, 258, 260
Suchocki Wojciech 94
Swoboda Tomasz 251
Szaruga Leszek 196
Szczepan Aleksandra 240
Szewczyk-Haake Katarzyna 93

Ś

Śniecikowska Beata 191
Śniedziwska Magdalena 106, 109, 117-119, 129, 174, 242
Świeściak Alina 199

T

Taffet Gerszon 256, 260, 261
Taranienko Zbigniew 120

- Tatar Ewa 86
Taylor Charles 45, 101, 102, 104
Taylor Thomas 64
Telicki Marcin 49, 242
Teodor Studyta św. 236
Terborch Gerard 107, 108, 109, 110, 113,
120, 123, 130, 131
Themerson Stefan 13, 193
Thoré-Bürger Theophile 115, 139
Tokarska-Bakir Joanna 253
Tomasz z Akwinu św. 175, 182
Torrentius Johannes 109, 110, 113, 120,
134
Toruńczyk Barbara 110, 117
Trecy Krzysztof 26
Trepka Eustachy 20
Trocki Lew 82
Trojanowska Ewa 200
Trzynadlowski Jacek 197
Tukidydes 106
Turner William 40, 43
- U**
Ujma Magdalena 177
Uspienski Leonid 170, 171, 173
Utrillo Maurice 129
- V**
Valery Paul 109
Vasari Giorgio 107
Velázquez Diego 117
Verlaine Paul 137
Vermeer Jan 108, 109, 110, 111, 115, 117,
129, 130, 139
Veronese Paolo 157, 158
Vinci Leonardo da 139
- W**
Wace Henry 67
Wajcman Gérard 217, 222, 225, 226, 227,
229, 233, 234, 235, 236
Walden Scott 249
Walther-Bense Elisabeth 194
Wapowski Stanisław 21
Ware Kallistos 68
Wasilewska Anna 49
Waterfield Robert 64
Weaver Mike 194
Weil Simon 177, 179, 180, 184, 185, 189
Weininger Otto 186
Weronika św. 7, 8, 9, 141, 142, 143, 145,
147, 148, 150, 151, 152, 153, 232
Wesołowska Anna 149
Wesołowski Jacek 197
Weyden Rogier van der 73, 74, 75, 77, 78,
80
White Kenneth 130
Wiech Iwona 249
Wildman Eugene 195
Williams Emmett 195
Wilson Henry Austin 67
Wiśniewski Jerzy 108
Witkiewicz Stanisław Ignacy 161
Witte Emanuel de 122
Wittgenstein Ludwig 13
Witwicki Władysław 65
Wojtyła Karol, zob. Jan Paweł II
Woronczakowa Lucyna 19
Woźniak-Łabieniec Marzena 108
Wróblewski Andrzej 164
Wujek Jakub 30
Wysłouch Seweryna 192, 197
- Z**
Zagajewski Adam 133
Zagańczyk Marek 110, 111
Zagórski Jerzy 133
Zaleski Marek 242
Zalloua Zahi 71
Zaremba Jan 20
Zaremba Łukasz 210, 215, 248, 249
Zatorski Tadeusz 87, 93, 148, 151
Zawadzki Andrzej 154, 214, 215
Zawojski Piotr 199, 202
Zerubavel Yael 218
Zieliński Zygmunt 150

Indeks

Zingrone Frank 91
Ziółek Jan 150
Zumthor Paul 121
Zwingli Ulrich 18
Zymon-Dębicki Henryk 75

Ż
Żeleński Tadeusz (Boy) 129
Żuchowski Tadeusz 99,
Żurowska Maria 86,171, 173
Żychliński Aleksander 176

Opracowanie Marcin Telicki