

„Cienie wielkich artystów”

Gustaw Herling-Grudziński  
i dawne malarstwo europejskie

# Literatura i sztuka

tom 1

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY

# „Cienie wielkich artystów”

Gustaw Herling-Grudziński  
i dawne malarstwo europejskie

pod redakcją

Agaty Stankowskiej, Magdaleny Śniedziewskiej  
i Marcina Telickiego



Poznań 2013

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](mailto:dystrybucja@ptpn.poznan.pl)

GLÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN  
Paweł Marszałek

RECENZENCI  
Adam Dziadek, Arkadiusz Morawiec

REDAKCJA  
Marek Osiewicz

PROJEKT OKŁADKI / COVER BY  
Perfekt Gaul i Wspólnicy Sp. j.

Copyright © PTPN & Authors, Poznań 2013

Wydano z pomocą finansową  
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
oraz Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

ISBN 978-83-7654-262-1  
ISSN 2353-3897

SKŁAD / TYPE SETTING  
Dobrosława Gucia

## Spis treści

Słowo wstępu .....	7
<i>Elżbieta Sawicka</i> , Od Neapolu do Łowicza. Z Gustawem Herlingiem- -Grudzińskim wędrowki po muzeach.....	11
<i>Ryszard K. Przybylski</i> , Pozostając w aurze dzieł sztuki.....	21
<i>Dorota Kudelska</i> , Warsztaty – pisarza, polonisty i historyka sztuki.....	35
<i>Michał Mencfel</i> , Powab i cena biografizmu. O pisarstwie o sztuce Gustawa Herlinga-Grudzińskiego .....	61
<i>Feliks Tomaszewski</i> , Gustaw Herling-Grudziński a malarstwo. Na marginesie ostatnich zapisków <i>Dziennika pisanego nocą</i> .....	75
<i>Joanna Bielska-Krawczyk</i> , Gustaw Herling-Grudziński wobec treści antropologicznych sztuki dawnych mistrzów .....	95
<i>Joanna Tokarska-Bakir</i> , <i>Acte manqué</i> . Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi.....	113
<i>Jerzy Miziołek</i> , Blask Oblicza Najwyższego Sędziego: Herling-Grudziński przed <i>Sądem Ostatecznym</i> Michała Anioła .....	135
<i>Seweryna Wysłouch</i> , Odczytywanie twarzy. O spotkaniach Herlinga- -Grudzińskiego ze sztuką Caravaggia, Rembrandta i Lotta.....	155
<i>Michał Haake</i> , Gustaw Herling-Grudziński wobec twórczości Caravaggia. Przyczynek do interpretacji <i>Wskrzeszenia Łazarza</i> .....	171
<i>Łukasz Kiepuszewski</i> , Lorenzo Lotto i Herling-Grudziński. Uwagi i komentarze do <i>Portretu weneckiego</i> .....	193
<i>Agnieszka Rosales Rodríguez</i> , <i>Perły Vermeera</i> – Herlinga-Grudzińskiego „czas odnaleziony” .....	207
<i>Magdalena Śniedziewska</i> , Rembrandt zasłaniający lustro, czyli Gustaw Herling-Grudziński dyskutuje ze Svetlaną Alpers.....	219
Spis ilustracji .....	231
Indeks .....	233



## Słowo wstępu

**O**braz i słowo, malarstwo i literatura są być może najważniejszymi językami europejskiej kultury. Od momentu swego powstania wzajem się oświeślały i reinterpretowały, wykształcając przy okazji cały szereg strategii konwersacyjnych i typów nawiązań właściwych ich odmiennym materiom. Literacka ekfrazą pragnąca sprostać Horacjańskiej formule *ut pictura poesis*, a w jeszcze większym stopniu jej współczesne intertekstualne wcielenie, w którym opis zastąpiony zostaje przez interpretację, budziły i budzą wciąż żywe zainteresowanie badaczy oraz miłośników literatury i sztuki. Stanowią wszak jedną z najciekawszych płaszczyzn przejawiania się kulturowego dialogu, w którym namysłowi nad wartością i egzystencjalnym doświadczeniem towarzyszy uwaga dla estetycznych form i poetologicznych formuł.

Czytane przez literatów obrazy przyciągają jednak nie tylko tajemnicą swych arcydzielnych form. Budzą nie tylko, choć oczywiście także, pragnienie poznania myśli i idiolektów ich twórców. Dzieła malarskie oglądane i omawiane przez pisarzy pełnią często rolę swoistych ekranów, na których i poprzez które twórcy literatury sięgają ku własnym egzystencjalnym, filozoficznym czy estetycznym tematom. Współczesna ekfrazą zawsze jest interpretacją, a najbardziej nawet dokładny opis rozwija się w narrację o rozumieniu i jednostkowym doznaniu.

Tak właśnie dzieje się w stanowiących temat tej książki dialogach i nawiązaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego do arcydzieł

sztuk plastycznych. Zwłaszcza malarstwo dawne, a w szczególności dzieła starych mistrzów (także ich biografie) stanowiły dla pisarza przedmiot nieustannej fascynacji i admiracji, którym dawał wyraz w *Dzienniku pisanym nocą*, w esejach, a także w opowiadaniach nierzadko powstających na kanwie konkretnego obrazu lub legendy o losie malarza.

Herling-Grudziński przestrzegał przy tym, by zbyt nie dowierzać ukutym przez znawców duktom profesjonalnej lektury. Namawiał do własnej drogi, do własnego, zanurzonego w doświadczanej chwili, w historii i w egzystencji, spotkania z malarstwem dawnym. „Caravaggio, Rembrandt, Vermeer – czytamy w *Dzienniku pisanym nocą* – nie dopuszczają analiz warsztatowych, laboratoryjnych, skazują przemądrzałych i przerafinowanych niby-znawców na zdawkową suchość, powierzchowność, inwentaryzację zamiast artystycznego przeżycia i czasem wstrząsu. To samo zresztą dzieje się z wybitnymi utworami literatury, przede wszystkim poezji. Milczenie na widok bezmierności jest wymowniejsze od wag i miar. Kto zaś milczeć nie chce lub nie może, niech usiłuje na okamgnienie bodaj zobaczyć, i później oszczędnym słowem utrwalić, cień wielkiego artysty w jego wielkim dziele”.

Historykowi sztuki i literaturoznawcy trudno oczywiście zastosować się dosłownie do tego wskazania. Więcej nawet, nie wolno mu się takiemu przesłaniu podporządkować. Tym, co broni go wówczas przed zarzutem „profesjonalnego” zawłaszczania arcydzieł, jest fakt, że dopiero na tle skrupulatnie zebranej wiedzy, drobiazgowych analiz warsztatu, szczegółowego opisu poetyki tak dzieła Herlinga, jak i oglądanych przez niego obrazów dostrzec, a lepiej byłoby powiedzieć: odczuć można niepowtarzalność artystycznego i ludzkiego przeżycia – „wstrząsu”, jakie malarstwo dawne w twórcy *Dziennika pisanego nocą* budzi, jakie pytania rodzi i ku czemu prowadzi.

Przedstawiony tom został tak właśnie pomyślany. Jest próbą dokładnego przyjrzenia się obrazom i „cieniom wielkich artystów” w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Głównymi bohaterami, obok samego pisarza, stają się wybitni malarze europejscy – nie tylko wymienieni przez pisarza Caravaggio, Rembrandt, Vermeer (niezrównani mistrzowie światła i cienia), ale również Paolo Uccello (przed *Legendą o sprofanowanej Hostii* Grudziński „stał długo jak wryty”), żywiący „pociąg do samotności” Lorenzo Lotto, Michał Anioł...

Istotnym założeniem tej publikacji jest, by analizy malarskich wątków w pismach Grudzińskiego prowadzone były z dwóch stron jednocześnie: z punktu widzenia literaturoznawcy i z perspektywy historyka sztuki. Lekturowe spotkanie z twórczością autora *Pereł Vermeera* pomyślane zostało zatem także jako prowadzony z nadzieją na metodologiczne korzyści i wzajemne inspiracje dialog przedstawicieli dwóch siostrzanych dyscyplin. Interesujące nas teksty

Grudzińskiego bowiem to nieustanna konfrontacja słowa i obrazu, literackiej i malarskiej wizji.

Autorzy prezentowanych w książce szkiców zajmują się zatem nie tylko kwestią recepcji sztuki wybranych przez pisarza dawnych dzieł malarstwa europejskiego. Podejmują również problematykę szerszą, dużo ogólniejszą. W tomie pojawiają się teksty rozważające kwestie metodologiczne (związane z próbą weryfikacji kompetencji samego Herlinga, ale i warsztatów piszących o nim badaczy) czy problemy genologiczne (portret i medalion jako gatunek zarówno literacki, jak i malarski). Za ważne uznaliśmy także syntetyczne ujęcie zagadnienia biografizmu w twórczości Herlinga, który jawi się jako kontynuator tradycji słynnych *Żywotów... Vasari*ego. Na uwagę zasługują wreszcie analizy czynione z perspektywy antropologicznej, a cały tom otwiera reportaż Elżbiety Sawickiej ze wspólnie z Grudzińskim odbytych wizyt w muzeach. Zapraszamy do podążenia tym śladem.

\* \* \*

Prezentowany tom otwiera serię *Literatura i sztuka* powołaną właśnie do życia przez Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

*Agata Stankowska, Magdalena Śniedziewska, Marcin Telicki*  
*Poznań, wrzesień 2013 roku*



*Elżbieta Sawicka*

## **Od Neapolu do Łowicza. Z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim wędrówki po muzeach**

**Z**naliśmy się pięć lat. Niezbyt długo. Nasze spotkania i rozmowy przypadły jednak na dość szczególny i niełatwy okres w życiu pisarza. W marcu 1996 roku, po dramatycznym rozstaniu z paryską „Kulturą”, Gustaw Herling-Grudziński został autorem „PlusMinus”, dodatku do „Rzeczpospolitej”, który wówczas redagowałam razem z Maciejem Łukasiewiczem. Zamieszczał w nim opowiadania i kolejne odcinki *Dziennika pisanego nocą* aż do swojej śmierci w lipcu 2000 roku.

Trzykrotnie odwiedziłam pisarza w jego domu w Neapolu, przy via Crispi. Po raz pierwszy w maju 1996 roku – zabrał mnie wówczas na Capri, do Sorrento i małej nadmorskiej miejscowości Marina del Cantone. Ostatni raz odwiedziłam go w Neapolu w kwietniu 2000 roku. Z kolei państwo Herlingowie gościli w naszym domu na warszawskim Mokotowie w maju 1997 roku. Autor *Innego świata* odbierał wówczas doktorat honoris causa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. I ja się tam wybrałam. Razem jeździliśmy wówczas do Kazimierza i Nałęczowa, wcześniej w towarzystwie prof. Włodzimierza Boleckiego Herlingowie zwiedzili pałac Zamoyskich w Kozłowie.

Po lubelskich uroczystościach zawiozłam pana Gustawa i panią Lidię na krótki wypoczynek do Nieborowa, stamtąd robiliśmy wypad do Łowicza i Żelazowej Woli.

Wreszcie Węgry w maju 1998 roku – Budapeszt i wycieczka wzdłuż zakola Dunaju do Szentendre, Wyszehradu i Ostrzyhomia (Esztergom).

Tak wygląda w skrócie kalendarz i geografia naszych spotkań. Nie wszystkim towarzyszyły wspólne wyprawy do muzeów, kilka takich wypraw jednak było.

## Neapol. Pinakoteka na Capodimonte

Marzec 1997 roku. Wielki Tydzień. I najbardziej dla mnie pamiętne miejsce: Museo Nazionale di Capodimonte. Nie tylko ze względu na piękno samego XVIII-wiecznego pałacu otoczonego palmami, ani nie wyłącznie ze względu na rangę tej galerii. Czymś nadzwyczajnym było to, że Herling postanowił wystąpić w roli przewodnika. Z dumą oprowadzał moją córkę Zosię (wówczas licealistkę) i mnie po muzeum, w którym czuł się jak u siebie w domu.

Mówił o ulubionych obrazach ze swadą i znanstwem, niczym profesor robiący wykład dwóm studentkom. Jako wskaźnika używał przy tym swojej drewnianej laski. Celował gumową końcówką w oko jakiegoś świętego, papieża czy monarchy, lekko niekiedy trącając starożytne płótno. Panie pilnujące sal porzucały wtedy w popłochu swoje robótki na drutach i śpieszyły dziełom na ratunek. Ze złożonymi błagalnie rękami wołały: „Dottore, dottore! Tak nie można!”. Pan Gustaw nie zwracał na nie większej uwagi.

Na samym początku zastrzegł, że nie będziemy krążyć godzinami od obrazu do obrazu – to będzie *tour* dla koneserów; pokaże nam dzieła starannie wyselekcjonowane, wybrane według pewnego klucza: portrety i Dzieciątko.

Nie mieściło się w tak zakreślonym polu *Ukrzyżowanie* Masaccia, ale oczywiście pisarz od razu się przy nim zatrzymał. To był nasz pierwszy przystanek – przy Chrystusie bez szyi, z przetrąconym kręgosłupem. Nie pominęliśmy też innych pereł kolekcji Capodimonte, przede wszystkim obrazów Bruegla.

Z portretów pamiętam młodą piękność Parmigianina – *Anteę*, poważną i smutną, z przerzuconym przez ramię futerkiem. Futerko zdobią (o ile to właściwe słowo) wypchane łapy i łeppek zwierzęcia – szklane oczy i wyszczerzone ostre zęby, trochę szurze. Dama z martwą łąsiczką, tak ją wówczas nazwaliśmy. Jakie to naprawdę stworzenie, nie wiem do dziś.

Pamiętam też El Greca.

W Capodimonte mają tylko dwa wczesne obrazy El Greca. Jeden to portret Julia Clovia, który w Rzymie zarekomendował malarza kardynałowi Farnese jako utalentowanego „młodego człowieka z Kandii, ucznia Tycjana”. Drugi przedstawia chłopca dmuchającego na rozżarzone węgle. Pisarz szczególnie lubił ten drugi obraz.

Do portretów zaliczył także wielki obraz Tycjana *Paweł III z wnukami*. Nazywał go portretem trzyosobowym i tak skomentował w *Dzienniku pisanym nocą*: „Papież Paweł III, ogromna i chytra lisica z długą brodą, przygotowująca dorosłe już lisięta do watykańskich podkopów, podchodów i łowów”<sup>1</sup>.

To go, jak mi się wydaje, naprawdę obchodziło w malarstwie, to go szczególnie fascynowało w portrecie – niuanse psychologiczne, tematy atrakcyjne literacko. Na pewno nie sposób kładzenia impastów.

Techniczną uwagę wygłosiła nieśmiało Zosia przy którymś z kolei XVI-wiecznym Dzieciątku, będącym właściwie miniaturą dorosłego człowieka, ze zbyt małą głową i poradlonym czołem (typ „stary-malutki”). Pan Gustaw przyznał jej rację, ale w *Dzienniku* napisał o Dziecięciu coś dokładnie odwrotnego: „Musiało mieć twarz jeśli nie starą, to przynajmniej dojrzałą; i główkę nieproporcjonalnie dużą w stosunku do nagiego ciała”<sup>2</sup>.

Nie całkiem to trafna uwaga anatomiczna. Jak wiemy, niemowlęta mają właśnie nieproporcjonalnie duże głowy.

Po naszym wspólnym zwiedzaniu Capodimonte pozostał ślad w *Dzienniku pisanym nocą* pod datą 27 marca 1997 roku, a także w listach, które wtedy wymienialiśmy faksem. Przytoczę z nich jedynie fragmenty odnoszące się do malarstwa:

Warszawa, 14 kwietnia 1997

Drogi Panie Gustawie,

[...] Jeszcze raz dziękuję za pokazanie nam muzeum Capodimonte. Zosi najbardziej utkwił w pamięci *Ślepcy* Bruegla („przewracający się jak domino”), a mnie płyty śniegu, wrzecionowate i wielkie jak latające talerze, w *Ufundowaniu Santa Maria Maggiore* (zwiedziłyśmy ją potem w Rzymie). Tylko Włosi z południa mogli mieć podobne wyobrażenie o śniegu! Wspaniałe i niepokojące jest *Ukrzyżowanie* Masaccia – z Chrystusem o przetrąconym kręgosłupie i z zapadniętą głową.

Ponieważ najlepiej pamiętam zawsze rzeczy dziwne, mam też przed oczami *Mizantropa* Bruegla. Symbolika tego obrazu nie jest dla mnie jasna. Zakapturzony mnich zatopiony w ponurych rozmyślaniach – rozumiem. Co jednak właściwie oznacza ten złodziejaszek o wyłupiastych oczach, zamknięty w dziwnej kuli, przeźroczystej, ale nie szklanej? Jak Pan to odczytuje?

I jeszcze jedno na koniec: czy Pan sam jest mizantropem?

Łączę serdeczne pozdrowienia, do zobaczenia w maju w Warszawie

Elżbieta Sawicka

---

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, Warszawa 2000, s. 44.

<sup>2</sup> Tamże.

Neapol, 14 kwietnia 1997

Droga Pani Elżbieto,

[...] A teraz *Mizantrop* Bruegla. Oto, jak rozumiem przesłanie tego obrazu. Człowiek samo-odcięty od świata, w kapturze zasuniętym na oczy, pada ofiarą małego złodziejaszka, który odcina mu zwisający z tyłu mieszek czy sakiewkę. Mizantropie, nie odcinaj się zanadto od ludzi i otoczenia, bo odetną ci co twoje, narażasz się pogrążony całkowicie w swojej mizantropii.

Nie, ja nie jestem mizantropem, lubię towarzystwo ludzi, których lubię, jestem chłonny na świat, czujny i ciekawy wobec otoczenia, ale kiedy biorę się do pisania, nieodzowny jest dla mnie stan skupienia w samotności. Bywam wtedy nawet dość brutalny i opryskliwy wobec bliskich mi osób, jeśli nie potrafią tej mojej potrzeby uszanować. Czyli bywam niekiedy mizantropem podczas pisania, ale potem wychodzę z milczenia i samotności. Być może, mały złodziejasek miałby szansę odciąć mieszek wówczas, kiedy piszę.

Wiele serdeczności

Gustaw H. G.<sup>3</sup>

## Budapeszt. Ściana El Greca

Drugie ważne oglądanie obrazów razem: maj 1998 roku, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Gustaw Herling-Grudziński odwiedził je dwukrotnie („Raz nie wystarczy, trzeba poprawić”). Imponujący gmach z klasycystyczną fasadą – powstał na początku XX wieku – mieści zbiory malarstwa europejskiego. Mają tam dzieła Belliniego, Corregia, Rembrandta, Cranacha Starszego, Breugla i wielu innych, z francuskimi impresjonistami włącznie.

Do największych skarbów budapeszteńskiego muzeum należą dwa niewielkie obrazy Rafaela: *Madonna Esterházych* i *Portret Pietra Bembo*. *Madonna* jest niedokończona. Rafael, zajęty w Rzymie stanzami w papieskich apartamentach, porzucił obraz we Florencji i nie domalował należycie Dzieciątka i małego świętego Jana Chrzciciela, brak im kolorów. Cóż z tego, i tak jest to prawdziwe чудо.

Tym razem ja mogłam choć trochę służyć za przewodnika – już wcześniej bywałam w budapeszteńskim muzeum i domyślałam się, co może być dla pisarza szczególnie pociągające: wspaniała kolekcja El Greca.

Bogactwo tamtejszych zbiorów zaskoczyło Herlinga.

---

<sup>3</sup> Por. E. Sawicka, *Widok z wieży. Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*, Warszawa 1997, s. 135–137.

W Muzeum Sztuk Pięknych trzeba opanować odruch zachłanności i szybko dokonać wyboru – zanotował w *Dzienniku pisanym nocą*. – Byliśmy w nim dwukrotnie, za każdym razem przyciągała mnie przede wszystkim ściana El Greca. Nie widziałem dotąd tak dużej liczby jego obrazów na jednej ścianie muzeum. W *Studium głowy* widać dobrze, jak nadawał figurom formę podłużnego i ostrego płomienia. Tak widział świętych i święte. *Zwiastowanie* można nazwać aktem strzelistym, ale *Święty Andrzej odzierany z szat* też płonie, pnąc się całą swoją postacią ku górze<sup>4</sup>.

Tym razem siedział zamyślony na ławce pośrodku dużej sali. Chłonał w milczeniu obrazy, laskę trzymał przy sobie. Nie napisał ani słowa o *Marii Magdalenie*, choć właśnie o tym obrazie sporo wówczas rozmawialiśmy. Najbardziej niezwykle jest w nim niebo. Wygląda jak lodowa ściana z zimnego błękitu, w której w jednym miejscu wycięto przerębel. Tędy wpada promień oświetlający blade czoło, ramiona i nagą pierś rudej pokutnicy. Oświetla też otwartą księgę i trupią czaszkę.

Nie robił notatek. I najwyraźniej się pomylił. Szent András, święty Andrzej, nie jest odzierany z szat – po prostu trzyma swój krzyż w kształcie litery X, choć widać tylko jedno ramię tego krzyża.

To przecież Jezus jest odzierany z szat (X stacja Męki Pańskiej: Jezus z szat obnażony). I taki obraz mają w Budapeszcie, ale Chrystus na nim wcale nie pnie się ku górze. Jak na El Greca jest nawet wyjątkowo spokojny. Nietypowy. Poziomy i mało dynamiczny.

Nie chcę, broń Boże, wytykać pisarzowi tych niedokładności opisu, ale chwilę muszę się jednak zastanowić, dlaczego się pomylił. Był zmęczony spotkaniami autorskimi, wywiadami, intensywnymi kontaktami z ludźmi – z Węgrami, Polakami, Włochami, bo taka się zebrała wokół niego w Budapeszcie międzynarodowa kompania. To na pewno. Sądzę jednak, że mógł być jeszcze inny powód.

Wkraczam tu na cienki lód przypuszczeń. Poważny badacz nie może sobie na nie pozwolić, ale dziennikarzowi chyba wolno. W każdym razie ja zaryzykuję.

Myślę, że kiedy tak siedział na ławce przed ścianą El Greca w Budapeszcie, miał pod powiekami całkiem inne jego obrazy. Te, które oglądał 35 lat wcześniej w Hiszpanii.

## Historia z przeszłości. Toledo

Do Hiszpanii, obwieszanej wówczas portretami generała Franco, przyjechał na dziesięć dni w roku 1962. W jakim celu? Kto mu towarzyszył w podró-

---

<sup>4</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 204.

ży? Na te pytania odpowie zapewne przyszedł biograf Herlinga. Była to dość tajemnicza wyprawa. Można przypuszczać, że wysłał tam pisarza z polityczną „misją specjalną” Jerzy Giedroyc. Herling opisał ten wyjazd w reportażu zatytułowanym *Od Burgos do Barcelony*.

Odwiedził też Toledo.

Nie zapomnę nigdy chwili przed odjazdem z miasta – pisał w paryskiej „Kulturze” w 1963 roku, a w 1998 dosłownie powtórzył ten zapis w *Dzienniku pisanym nocą* – Wyszedłszy z domu El Greca w dawnej synagodze, staje się na małym *belvedere* poświęconym pamięci malarza. W dole Tag wije się węzowymi skrętami, rzeka werżnięta głęboko w ostrą skałę, jakby uwięziona siłą i zamurowana w wysokich brzegach, a równocześnie zadziwiająco spokojna, pokorna, prawie martwa. Jest w tym poskromiona dramatyczność linii, która musiała zachwycić Mistrza. Wznoszące się łagodnie wzgórza nad rzeką, nagie i tylko gdzieniegdzie poprząskane oliwkami, zamyka krajobraz nietknięty, pierwotny, jeden z tych krajobrazów, jakie we Włoszech spotyka się czasem w Umbrii<sup>5</sup>.

Uściślenie: muzeum Casa El Greco nie mieści się w dawnej synagodze, ale w jej bliskim sąsiedztwie. Autentyczny dom artysty nie zachował się. W 1585 roku malarz wynajął luksusowe mieszkanie w samym sercu dzielnicy żydowskiej. Był to pałac królewskiego skarbnika Samuela Leviego, złożony z dwudziestu czterech pomieszczeń. Jeden z hiszpańskich biografów podaje, że malarz „zarabiał dużo pieniędzy, ale wydawał je w swoim domu z ostentacyjną przesadą, utrzymywał nawet muzykantów, aby móc używać wszelkich przyjemności”<sup>6</sup>.

Toledo ma najbogatsze na świecie zbiory dzieł malarza. Czterdzieści płócien w sześciu różnych miejscach. Największe kolekcje znajdują się w Casa El Greco naprzeciwko synagogi Transito i w katedrze. Dalej: Museo de Santa Cruz, Hospital de Tavera, kościoły San Domingo el Antiguo i Santo Tomé (ze słynnym płótnem *Pogrzeb hrabiego Orgaza*). Wszędzie tam wiszą obrazy El Greca, a szpital Tavery przechowuje też jego jedyną udokumentowaną rzeźbę. Przedstawia Chrystusa Zmartwychwstałego, całkowicie nagiego, bez przepaski na biodrach – zupełna rzadkość.

Pytanie, ile z tego zobaczył Gustaw Herling-Grudziński podczas swojego pobytu w Toledo. Nie wspomina o tym nigdzie, ale wydaje mi się, że musiał tam widzieć jedno z najwspanialszych dzieł El Greca – *Espolio*. Wielki obraz namalowany dla katedry w Toledo przedstawia Chrystusa odzieranego z szat

---

<sup>5</sup> G. Herling-Grudziński, *Od Burgos do Barcelony*, „Kultura” 1963, nr 1–2, s. 21.

<sup>6</sup> Cyt. za: J. Gállego, *El Greco*, w: *Sztuka świata. T. 6*, Warszawa 2005, s. 230.

– karminowych, odbijających się w lśniącej toledańskiej zbroi centuriona. Obraz znacznie bardziej sugestywny niż ten z Budapesztu, ze śmiałymi efektami kolorystycznymi. W dodatku pionowy, pnący się ku górze. Strzelisty.

Choć i tak znacznie bardziej „pną się ku górze” postaci na obrazach w madryckim Prado. Tam także pisarz był, ale ile widział i zapamiętał, nie wiemy. W reportażu zostawił tylko krótką wzmiankę na temat jednego płótna.

## Madryt. Kolos z Prado

W Prado przykuwa uwagę niewielki obraz Goi *Panico y Caos*, który przedstawia ogromne i ciemne widmo o ludzkich kształtach, ścigające przerażony i uciekający w popłochu tłum. O tym widmie myśli się często, słuchając objaśnień na temat sytuacji Hiszpanii. To widmo jest obecne dniem i nocą w hiszpańskiej podświadomości zbiorowej. Temu widmu zawdzięcza swoje istnienie ogródek Małej Stabilizacji, uprawiany na stokach niewygasłego wulkanu. Tym widmem El Caudillo podpira najsukuteczniej swoją władzę<sup>7</sup>.

Jest jakaś szczególna ironia w tym, że jedyne wspomniane przez Herlinga płótno Goi okazało się – w świetle ostatnich badań – dziełem innego malarza. Powstało w epoce napoleońskiej, prawdopodobnie w latach 1810–1812. Kilka lat temu madryckie Prado wydało oficjalne oświadczenie stwierdzające, że autorem tego obrazu, nazywanego najczęściej *El Coloso*, nie jest Goya, ale jego uczeń Asensio Juliá. Kiedy w 1798 roku Goya otrzymał jedno z najważniejszych zamówień w swojej karierze – pokrycie freskami madryckiego kościoła San Antonio de la Florida – Asensio Juliá został jego pomocnikiem. Mówi się o nim, że był utalentowanym artystą w cieniu geniusza (*un artista con talento a la sombra de un genio*).

Przesłanie obrazu nie było jasne. Być może jest to opiekuńczy duch Hiszpanii, zwracający oblicze w stronę wroga – Napoleona, zwanego „Koloszem Europy”. Ale równie dobrze olbrzym może stanowić symbol niemocy Hiszpanów, bezradności wobec najeźdźcy.

Zawsze jednak interpretowano go politycznie. Dla Gustawa Herlinga-Grudzińskiego stał się złowrogim symbolem Hiszpanii pod rządami generała Franco.

---

<sup>7</sup> G. Herling-Grudziński, *Od Burgos do Barcelony*, s. 17–18.

## Barcelona. Tylko jedno zdanie

Żeby zakończyć wątek hiszpański, wspomnę o muzeum, które pisarz odwiedził na sam koniec swojego pobytu, i to raczej przypadkowo.

„W Barcelonie nie mamy żadnych adresów i skierowań, toteż większość czasu spędzamy w muzeum katalońskiej sztuki romańskiej”<sup>8</sup>. Chodzi oczywiście o MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, o którym barcelończycy z dumą mówią, że pokazuje tysiąc lat sztuki katalońskiej – od XI wieku po współczesność. Kolekcja fresków romańskich w MNAC należy do najcenniejszych na świecie. Niezwykłe jest to, że do Barcelony udało się przenieść małe romańskie kościołki z Pirenejów. Nie w całości – przy użyciu nowatorskich metod konserwatorskich zdjęto jedynie ze ścian kolorowe freski, jeszcze przed II wojną światową. Nie przetrwałyby w Pirenejach. Coraz bardziej niszczały w surowym klimacie, zagrożenie stanowili też złodzieje, gotowi rozebrać kamienne świątynie po kawałku dla amerykańskich kolekcjonerów.

W muzeum stworzono repliki kościelnych wnętrz i w nich umieszczono bezcenne malowidła, m.in. freski z Sant Climente de Taül z ogromnym wizerunkiem Chrystusa trzymającego księgę z napisem „Ego Sum Lux Mundi” („Ja jestem światłością świata”).

Właśnie te freski oglądał Herling-Grudziński w Barcelonie. A że nic o nich nie napisał? Trudno się dziwić. Głównym tematem jego reportażu była sytuacja polityczna Hiszpanii.

## Lublin. Kaplica Trójcy Świętej

Do powojennej Warszawy Gustaw Herling-Gudziński nie mógł się przekonać. Czuł się tu obco, nie rozpoznawał ulic, tracił orientację. Uczucie zagubienia w mieście swoich studiów uniwersyteckich (mieszkał w Warszawie dwa lata) odczuwał jako mękę. Miał natomiast wyjątkowy sentyment do Lublina.

Wspominając w *Dzienniku pisanym nocą* swoją trzecią podróż do Polski, wiosną 1997 roku z zadowoleniem zanotował:

Nadzwyczajnym prezentem urodzinowym była wizyta w odrestaurowanej wreszcie kaplicy Świętej Trójcy na Zamku. Piękna, piękna, w całej okazałości. Dawniej mogłem ją tylko oglądać fragmentami poprzez rusztowania. Jeśli słuszna jest moja hipoteza, że namalowali ją bułgarscy mnisi wędrowni po dokładnym obejrzeniu kaplicy Scrove-

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 23.

gnich Giotta w Padwie, to tutaj – w imię zjednoczenia Starego Kontynentu – powinno się kiedyś odbyć posiedzenie Rady Europejskiej<sup>9</sup>.

Pamiętam moment, kiedy dyrektor Muzeum na Zamku Zygmunt Nasalski opowiadał pisarzowi – siedzącemu na krześle na środku kaplicy i otoczonemu wianuszkami lubelskich przyjaciół – historię tego drogiego zabytku. Opowiadał o bizantyńsko-ruskich malowidłach, o fundatorze kaplicy (był nim król Władysław Jagiełło), o mistrzu Andrzeju, kierującym zespołem anonimowych malarzy. Myśl Herlinga tymczasem krążyła wówczas wokół spraw jednoczącej się Europy...

Wcześniej miał miejsce wypad do Kozłówki i zwiedzanie Muzeum Zamoyckich („sala po sali rozwija się historia rodziny”). Tu zapisy dziennikowe są dość skromne. Wrażliwy zwykle na rozmaite smaczki polityczne, Gustaw Herling-Gudziński w ogóle nie odnotowuje wizyty w Galerii Sztuki Socrealizmu. Włodzimierz Bolecki zrobił mu tam kilka zdjęć. Na jednym z nich pisarz – na tle portretów Stalina – podpisuje swoją książkę *Upiory rewolucji*.

## Nieborów, Łowicz i gazy bojowe

Wreszcie Nieborów. Koniec maja 1997 roku.

Z Sawickimi, w ulewnym deszczu, do Nieborowa na parę dni odpoczynku. Pałac Radziwiłłów jest imponujący, wzorowo utrzymany, pełen ujmującej serdeczności kustosza wobec zaproszonych gości, jakkolwiek w porównaniu z Kozłówką Zamoyckich ma chyba charakter zanadto antykwaryczny i niezbyt nastawiony na odtworzenie dziejów rodu. Nic tak nie pomaga „odsapce”, wewnętrznemu rozluźnieniu, jak widok parku o świącie przez szybę ociekającą strugami wody deszczowej<sup>10</sup>.

A dzieła sztuki? Znów ani słowa, choć ma ich Nieborów niemało, dość wspomnieć umieszczoną w pałacowej sieni słynną rzeźbę głowy Niobe, która zainspirowała Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Zwiedzaliśmy kolejno wszystkie sale. W Salonie Czerwonym pisarz ledwie omiótł wzrokiem portret Anny Orzelskiej z pracowni Antoine’a Pesne’a. Dama z mopsem – słynna piękność i skandalistka – była nieślubną córką Augusta II Sasa i Henryki Renard. Pokazywano ten portret kilkanaście lat temu na Zamku Królewskim w Warszawie na wystawie poświęconej Sasom. Ostatnio podczas

---

<sup>9</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, s. 72.

<sup>10</sup> Tamże, s. 75–76.

polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej pojechał do Berlina na wielką polsko-niemiecką wystawę „Obok”.

Ani *Głowa starca* – obraz być może pędzla Ribery – ani domniemany portret królowej szwedzkiej Krystyny autorstwa Pietera Nasona także nie przykuły uwagi pisarza.

Do Łowicza pojechaliśmy w Boże Ciało, eskortowani uroczyście przez samego szefa miejscowej policji. Policyjny samochód z syreną i kogutem torował nam drogę w gęstniejącym tłumie. Procesję mieliśmy obserwować z okien tamtejszego muzeum wychodzących na rynek.

Widziałem ją po raz pierwszy, jak samo zresztą urocze miasteczko, zadbane na obrzeżach przez muzealników i „skansenistów”. Procesja jest sugestywna, chociaż mniej niż przypuszczałem „na niewidziane”. [...] Kiedy patrzyłem na procesję i starałem się lepiej usłyszeć homilię, miejscowy poeta opowiedział mi, że w lutym 1915 roku pod pobliskim Bolimowem niemiecki atak gazowy został przez zmieniony kierunek wiatru odesłany nadawcom. Zginęło sześć tysięcy żołnierzy niemieckich. Podobno Malraux w powieści *Łazarz* (nie czytałem jej) ujrzał w tym wojennym epizodzie przykład działania Demona Zła (albo Dobra, zależy od punktu widzenia)<sup>11</sup>.

Kiedy procesja dobiegła końca, ówczesny dyrektor Muzeum w Łowiczu, Walerian Warchałowski, zaprosił gości do niezwykłego miejsca. Łowicz też ma swoją małą perełkę, nie tak cenną jak kaplica w Lublinie, ale jednak. Jest nią barokowa Kaplica św. Karola Boromeusza – jedyny oryginalny fragment dawnego budynku seminarium misjonarskiego. Sklepienie wnętrza zaprojektowanego przez Tylmana z Gameren zdobią iluzjonistyczne freski Michała Anioła Palloniego. Przedstawiają sceny z życia Karola Boromeusza, patrona misjonarzy, biskupa Mediolanu. A więc: artysta włoski i temat także włoski.

Dyrektor z przejęciem pokazywał państwu Herlingom freski Palloniego. Pamiętam jednak, że zainteresowały głównie panią Lidię, pisarza nie poruszyły. Był zamyślony i milczący. Trochę nieobecny. Według wszelkiego prawdopodobieństwa przeżuwał świeżo usłyszaną informację o gazach bojowych użytych przez Niemców pod Bolimowem podczas Wielkiej Wojny. Tuż obok przecież, w bliskim sąsiedztwie Nieborowa.

Ta wstrząsająca historia (choć zanotował ją nieściśle) miała szansę stać się załącznikiem przyszłego opowiadania. Malowane dzieje św. Karola Boromeusza – raczej nie.

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 76.

## Pozostając w aurze dzieł sztuki

### 1.

**Z**ainteresowanie sztukami pięknymi, gdy mieszka się we Włoszech, wydaje się czymś zgoła naturalnym. Wszędzie bowiem jej pełno. Wystarczy wyjść na ulicę. Trudno się więc dziwić, że niektórzy, choćby futuryści, mogli czuć się tym nadmiarem przytłoczeni. I prowokacyjnie zgłaszali gotowość jego likwidacji. Bez wątpienia Gustaw Herling-Grudziński do tej grupy nie należał. Przeciwnie, od początku pobytu w Italii, czyli od kampanii włoskiej, zdawał się realizować zamiysł generała Zygmunta Bohusza-Szyszko, który w wydanym dla żołnierzy przewodniku zalecał, aby obok żołnierskich obowiązków nie zaniedbywać także kulturowych powinności i zwiedzać okolicę. Nie ulega wątpliwości, że Herling chętnie poddał się tej sugestii. Przy czym kierować się mógł zarówno pasją poznawczą, jak i potrzebą ukojenia starganych nerwów, na co wskazywać może choćby opis psychicznej kondycji opowiadającego w *Wieży*. (Wiem, utożsamienie narratora opowiadania z autorem pozostaje nadużyciem, lecz w tym przypadku wydaje mi się dopuszczalne. Kondycja wielu polskich żołnierzy na półwyspie pozostawała bardzo nadwyrężona nie tylko z powodu wojennych przeżyć, ale również ze względu na aktualną sytuację polityczną i trudności z podjęciem decyzji co do najbliższej ich przyszłości). Sztuka mogła nie tylko dostarczać estetycznych wzruszeń; mogła być też narzędziem terapii.

Na zainteresowania Herlinga sztuką niebagatelny wpływ mogła mieć także jego pierwsza żona Krystyna Stojanowska. Sama zajmowała się malarstwem, a w wynajmowanym na Zatybrzu mieszkaniu urządziła sobie pracownię. Czyż zatem wątpić można, iż w czasie

pobytu w Rzymie Grudzińscy odwiedzali tamtejsze muzea? Wydaje się też, że częściej były to zbiory sztuki klasycznej niż nowoczesnej. W końcu na tymże Zatybrzu wisiała w ich mieszkaniu raczej nieprzypadkowo duża reprodukcja *Batszeby* Rembrandta. W związku z tym odnotował Herling wspomnieniowo w *Dzienniku*: „Próbowaliśmy często odgadnąć, K. i ja, jakież to list Dawida kazał Rembrandt przed chwilą przeczytać Batszebie”<sup>1</sup>. Zatem o obrazach także dyskutowano.

Nie bez znaczenia na zainteresowanie Herlinga sztuką pozostawało też środowisko „Kultury”. Od samego początku, jeszcze w Rzymie, związany z nią był Józef Czapski, później, w Paryżu, dołączył do zespołu Konstanty Jeleński. Mimo że Czapski zapisywał swe rozmowy o sztuce, o wystawach zwiedzanych wspólnie z Kotem, to jednak z pewnością nie on jeden pozostawał uczestnikiem podobnych dialogów. Czapskiemu przypisuje się ukierunkowanie pisma na nowoczesny nurt sztuki, ale warto dopowiedzieć, że chodzi tu raczej o umiarkowaną nowoczesność. Więcej fermentu wnosił w to środowisko raczej Kot Jeleński, także poprzez swoje towarzyskie kontakty z artystami. Nie sposób przecenić jego związku z Leonor Fini; jej twórczość znajdowała zainteresowanie i uznanie środowiska „Kultury”. Także Herling parokrotnie wypowiadał się na jej temat na łamach *Dziennika*. Blisko środowiska „Kultury” lokował się później też Jan Lebenstein. I jego twórczość została we wspomnianym diariuszu odnotowana. Równie istotne były jednak spotkania towarzyskie z artystą, w trakcie których i o sztuce przecież prowadzono dysputy.

## 2.

Wszystkie te zewnętrzne okoliczności wskazują, iż sztuki piękne stanowiły w życiu Herlinga naturalny *entourage*, który wymagał w wielu wypadkach szczególnego komentarza. Dużo przykładów ilustrujących powyższą tezę znaleźć można w *Dzienniku pisanym nocą*. Grudziński odnotowuje w nim odwiedzane wystawy, na przykład Bonnarda w Villi Medici, La Toura w Paryżu czy arcydzieła Galerii Drezdeńskiej prezentowane w Zurichu. Ale i wcześniej Herling wielokrotnie odwoływał się do dzieł sztuki w swych opowiadaniach. W *Wieży*, na przykład, wspomina o sztychach Piranesiego<sup>2</sup>. Zdobiły one jedną

---

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1993, s. 177–178.

<sup>2</sup> Może warto w tym miejscu odnotować, iż w jednym z pomieszczeń domku emerytowanego nauczyciela wisiał inny sztych nieznanego autora, na którym „kamienna korona wieży wznosiła się ku czarnym kłębowi chmur na niebie jak źle zaciśnięta pięść”. Jak pisze

z izb domku, w którym zamieszkał opowiadający bohater. Pojawiają się one jako element świata przedstawionego całkiem nieprzypadkowo: są w gruncie rzeczy metaforyczną wizualną reprezentacją opowieści o trędowatym. Skreślony w paru zdaniach komentarz do grafik Piranesiego trafnie oddaje autorską intencję:

Kto widział bodaj raz w życiu jego sztychy, ten wie, że Piranesi gustował w ruinach i potrafił z nich wydobyć akcent ciała odpadającego od kości. W uczonej dysertacji o jego *Więzieniach* Aldous Huxley pisze, że wyrażają „doskonałą bezcelowość”: „scho- dy nie prowadzą donikąd, stropy nie podpierają niczego”<sup>3</sup>.

Huxleyowska wykładnia sensu może mieć jednak również inne zastosowania, nieograniczające się tylko do komentowania losu trędowatego. To skutek faktu, że dzieło kultury wizualnej zostało wmontowane w strukturę opowiadania w sposób niezwykle funkcjonalny. Zatem, po pierwsze, pozostaje elementem świata przedstawionego, który pozwala scharakteryzować upodobania zmarłego gospodarza domu. Po wtóre, tworzy wykładnię interpretacyjną przytoczonej opowieści De Maistre’a o trędowatym. Po trzecie, odnosi się również do kondycji opowiadającego bohatera, byłego żołnierza alianckiej armii, który żyje niby zawieszony w przestrzeni. Wreszcie, po czwarte, stanowi wizualną reprezentację powojennej Europy.

Mając na uwadze tak kunsztowną inkrustację opowiadania Herlinga grafikami Piranesiego, można by się pokusić o dość dowolną, ale jednak narzucającą się interpretację. *Wieża* posiadałaby tedy kompozycję nawiązującą do barokowych emblematów. Sztychy Piranesiego dałoby się, w tej perspektywie, traktować jako ikoniczną alegorię, komentarz do nich byłby wówczas inskrypcją, zaś przedstawione w opowiadaniu zdarzenia rozwijałyby w następstwie tego znaczenia zawarte w grafikach i odnoszących się do nich uwagi.

Podobnie ważną funkcję pełnią *Ślepcy* Bruegla w opowiadaniu *Most*. Przypomnijmy, rzecz dzieje się w Neapolu. Główny bohater opowiadania, Il Pipistrello, zwykł przesiadywać na moście uczepony balustrady; któregoś dnia jego zwłoki zostały znalezione na dolnej ulicy. Powyżej mostu wznosi się wzgórze Capodimonte, na którym w królewskim pałacu znajduje się Pinakoteka. W tejże Pinakotece przechowywany jest właśnie rzeczony obraz Bruegla.

---

Herling, przy tym przedstawieniu „Piranesi stawał się jedynie bukolicznym poetą” (G. Herling-Grudziński, *Skrzydła ołtarza*, Paryż 1960, s. 12). Cokolwiek powiemy, owe dwa sztychy można usytuować w podobnej wizji.

<sup>3</sup> Tamże.

Bezpośrednie nawiązanie do niego powoduje, że zdarzenie, które na pierwszy rzut oka zaliczyć by można do informacji pochodzących z miejskiej kroniki wypadków, nabiera uniwersalnego znaczenia i może reprezentować ludzki los.

### 3.

W prozie Herlinga-Grudzińskiego znaleźć da się nie tylko odwołania do konkretnych dzieł sztuki, które pełnią istotną rolę w konstruowaniu sensu danego utworu. W ogóle cała jego twórczość wydaje się naznaczona piętnem wizualności. Zwrócił na to uwagę już dawno temu Krzysztof Pomian, charakteryzując pisarza jako autora *Dziennika*: „Herling sprowadza w nim siebie nieledwie do spojrzenia, które, niczym wiązka światła, wychodzi z oka. I uwidacznia rzeczy. Jak pochodnia Caravaggia [...]. Albo świeca La Toura [...]. Jak latarnia Goi...”<sup>4</sup>.

Proza Herlinga bez wątpienia posiada i walory muzyczne. Jej autor konstruuje bowiem zdania w sposób intonacyjnie wyszukany, w czym miały też duży udział proponowane przezeń znaki przestankowe. Polscy wydawcy próbowali wprowadzać do tekstów Herlinga interpunkcyjne zmiany, lecz kończyło się to zawsze niepowodzeniem. To najlepszy dowód, że rzeczona muzyczność przywoływanej prozy odgrywała dla jej autora niebagatelną rolę. Mimo to wizualność wydaje się o wiele bardziej dla niej znacząca. Już w *Innym świecie* znaleźć można wiele fragmentów, które te dane wzrokowe w szczególny sposób eksponują. Najbardziej wyrafinowanym pod tym względem opisem jest bez wątpienia brutalna scena gwałtu:

Krótko przed północą [...] Kowal, leżący przy oknie na brzuchu z twarzą przytkniętą do szyby, zerwał się gwałtownie z pryczy i paroma krótkimi szarpnięciami obudził swych towarzyszy. Po chwili zebrali się wszyscy koło odtajalej tarczy w szybie, przyrzekli się zonie, poszeptali beładnie i ruszyli do wyjścia. Trwało to wszystko nie więcej niż minutę [...]. Ledwie ostatni „urka” zniknął za drzwiami przewróciłem się na brzuch i **wychuchałem mały otwór w lodowatej paproci na szybie**. W odległości stu metrów od naszego baraku zona opadała łagodnie wklęsłą miską i podnosiła się znowu daleko w tyle za drutami obozu. [...] Od strony szpitala szła przez opustoszałą zonę w kierunku baraku kobiecego rosła dziewczyna. [...] Osiem cieni rozbiegło się bezszelestnie [...] i rozstawiło więcierz u wylotów poprzecznych ścieżek, tuż za węglami wygiętych w wachlarz baraków. Dziewczyna szła prosto w jego serce. [...] Dziewczyna szła już teraz ciężko na wysokości naszego baraku, zasłonięta po biodra zaspą śnieżną. Z daleka było widać, że jest rozrośnięta w ramionach i ma szeroką twarz obwiązaną chustką,

---

<sup>4</sup> Cyt. za: J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991, s. 223.

której koniec powiewał jak ogon latawca. Jeszcze nie doszła do zakrętu ścieżki, gdy zza węgła wynurzył się pierwszy cień...<sup>5</sup>

Wszystko to, co się później zdarzy, prezentowane jest w podobny sposób, jako zajście widziane przez „mały otwór w lodowatej paproci na szybie”. Jako żywo przypomina to świat oglądany okiem kamery filmowej, a sam opis – scenariusz ściśle wyznaczający jej pracę. Pierwszy plan eksponuje więc wnętrze barakowego pomieszczenia, drugi – koncentruje uwagę na zewnątrz. To, co pozostaje jednak dostępne postrzeżeniu, ukazane jest przez mały otwór wychuchany na szybie. Widzialne zatem pozostaje jedynie to, co znajduje się w polu widzenia kamery. Tylko w tej perspektywie możliwe są ekspozycje dużego planu bądź zbliżenia.

Trudno tu mówić o eksperymentowaniu. W końcu literatura dużo wcześniej wykorzystywała już sposób pracy kamery do modernizacji swych technik narracyjnych. W jakiejś mierze podobne praktyki prezentacji świata przedstawionego weszły do repertuaru środków literackiego opisu. Ale trafność wykorzystania filmowego punktu widzenia i konsekwentna realizacja tego zamysłu zasługują tu na szczególną uwagę. I chociaż wizualność zaprezentowanej sceny odbiega od eksponowanego przez Pomiana spojrzenia, to jednak, bez wątpienia, pozostaje z nim w związku.

#### 4.

Wspomniałem już wcześniej o reprodukcji *Batszeby* Rembrandta, które to dzieło zaliczył Herling do pięciu najpiękniejszych obrazów malarstwa wszechczasów: „znakomita duża reprodukcja, zaginiona później podczas licznych przeprowadzek...”<sup>6</sup>. Mimo że autor *Skrzydeł ołtarza* starał się obcować z oryginałami, to jednak nader często korzystał z reprodukcji. Ostatecznie nic w tym zaskakującego. Technologie drukarskie, a obecnie digitalne, wychodzą naprzeciw naszym potrzebom. Co, skądinąd, przyjmujemy coraz bardziej bezrefleksyjnie. Do tego stopnia, że nawet nie zadajemy sobie pytań, jakie kilkadziesiąt lat temu pozostawały ważne dla Waltera Benjamina. Herling pyta: „będę wiecznie skazany na, dobrą zresztą, reprodukcję?”<sup>7</sup>. Kwestia ta pada w związku z *Komunią Apostołów*, której zabrakło na wystawie Ribery w Castel

---

<sup>5</sup> G. Herling-Grudziński, *Inny świat*, Warszawa 1993, s. 44–45, podkreślenie – R.K.P.

<sup>6</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 177.

<sup>7</sup> Tamże, s. 353.

Sant'Elmo, aczkolwiek można było ją obejrzeć w usytuowanej nieopodal Certosa di San Martino, gdzie znajdował się suplement do wystawy.

Sposób funkcjonowania reprodukcji w kulturze współczesnej można umieścić wśród zagadnień, którymi zajmują się *visual studies*. W swoim klasycznym już tekście na ten temat Walter Benjamin pisał:

Technika reprodukcji [...] wyrywa reprodukowane z dziedziny tradycji. Ponieważ zostaje ono powielone w reprodukcji na miejscu jego wyjątkowego występowania pojawia się w formie masowej. Pozwalając zaś reprodukcji wychodzić naprzeciw widzowi w jego aktualnej sytuacji, aktualizuje reprodukowane. Oba te procesy prowadzą do potężnego wstrząśnięcia tym, co przekazywane – do wstrząśnięcia tradycją, które jest odwrotną stroną współczesnego kryzysu, i odnowienia ludzkości. Są one jak najsilniej związane z ruchami masowymi naszych dni<sup>8</sup>.

Gdyby podążać za wskazanym przez Benjamina tropem, można by w sposób zgodny z intuicją Lamberta Wiesinga uznać, iż funkcją reprodukcji będzie powielanie czystej widzialności<sup>9</sup>. Dzięki temu obraz może wyzwolić się ze swych historycznych uwarunkowań, jednakowo estetycznych, co poznawczych. Tym sposobem transmisja widzialności różnych historycznych dzieł sztuki wchodzić może w uposażenie sztuki współczesnej, uwalniając ją jednocześnie od zobowiązań, jakie narzucały minione praktyki interpretacyjne. Innymi słowy, stare dokonania zostają tym samym wykorzystane do uzasadniania nowych artystycznych idei, które mogłyby nawet pozostawać w konflikcie z historycznymi normami. Taką grę z europejskimi arcydziełami podejmował, poza przedstawicielami pierwszej awangardy, również Francis Bacon. Ale nie o tym tu mowa.

Zarówno środowisko, w którym przebywał Herling, przestrzeń kulturowa, którą zamieszkiwał, wykorzystywanie w pisarstwie technik nawiązujących do stosunkowo nowych praktyk wizualnych (a więc swoista remediacja filmowego doświadczenia na materiał literacki oraz dokonujące się w kulturze zmiany w sposobie istnienia dzieł sztuki, czyli ich nieograniczona multiplikacja) mogłyby sugerować, że sztuka nowoczesna stanie się przedmiotem zainteresowań pisarza. Od razu jednak można stwierdzić, że nie poświęcał jej zbyt wiele uwagi. A w gruncie rzeczy nawet się od niej dystansował. Nie zajmowały go problemy ani estetyczne, ani poznawcze, którymi żyli współcześni mu artyści.

---

<sup>8</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 27–28.

<sup>9</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008, s. 252.

Nawet czysta widzialność nie zaprzętała jego uwagi. Myślę wręcz, że czysta widzialność, pojęcie, którym posługiwał się Konrad Fiedler<sup>10</sup>, nie posiadała dla niego większego znaczenia. A to z powodu skupiania uwagi na poziomie ikonologicznym obrazów.

Wracając jednak do stosunku Herlinga do sztuki współczesnej, powiedziec można, że w zasadzie nie była ona przedmiotem jego sympatii i z lubością znajdował takie jej przejawy, które łatwo mogły ją skompromitować. Już opowieść *Z biografii Diego Baldassara* kończy cytatem z bieżącej prasy, że zmarłego niedawno malarza Piera Manzonię uhonorowano w Mediolanie wystawą pośmiertną, na której eksponowano między innymi słoiki z jego ekskrementami. Później, w *Dzienniku*, nawiązuje do owego przejawu „merd-artu”, aby scharakteryzować XXXVI Biennale w Wenecji. Tak naprawdę jednak referuje za włoską prasą projekt Gina de Dominicisa. Nie ma potrzeby cytowania w tym miejscu opisu, *nota bene* z drugiej ręki, konceptu artysty, nazwanego zresztą przez Herlinga lekceważąco „żywym obrazem”<sup>11</sup>. Wystarczy, że ta konkretna realizacja pozostawia wrażenie typowego spełnienia hasła *Opera o comportamento*, wokół którego *Biennale* było organizowane.

Inna uwaga, równie deprecjonująca sztukę współczesną, dotyczy wystawy pokazywanej w 1987 roku w Grand Palais w Paryżu, zatytułowanej *Terrae Motus*:

Warto wystawę odnotować w dzienniku choćby bez przytaczania nazwisk (z litości) jej sławnych niekiedy uczestników? Warto, warto. Ale po to tylko, by raz jeszcze wytknąć nędzę „sztuki nowoczesnej”. Abstrakcyjne nic pomnożone przez abstrakcję nicości. Nie do wiary prawie jest to absolutna, nieuleczalna już chyba atrofia wyobraźni, wrażliwości, inteligencji. Szarlataneria, błazeństwo, w najlepszym wypadku zręczne kuglarstwo techniczne, jak gdyby temat nie miał tu żadnego w ogóle znaczenia<sup>12</sup>.

Preferencje Herlinga w odniesieniu do sztuk wizualnych pozostają oczywiste. *De facto* zajmują go dzieła dawne. W ograniczonym zakresie, jak już wspomniałem, nawiązuje do dzieł sobie współczesnych. Choć nie utożsamia ich z produktami kultury popularnej, niemniej jednak manifestuje wobec nich jednako lekceważący stosunek. Czy zatem Herling jest (przynajmniej w odniesieniu do kultury wizualnej) antynowoczesny? Choć mój stosunek wobec sztuki współczesnej jest diametralnie odmienny, to jednak nie pokusiłbym się

<sup>10</sup> K. Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, w: tegoż, *Schriften zur Kunst*, München 1991.

<sup>11</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, Paryż 1973, s. 130.

<sup>12</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, Paryż 1989, s. 254–255.

o podobną kwalifikację. Idąc tropem Tourine'a<sup>13</sup>, powiedziałbym raczej, że jest nowoczesny inaczej. Jest bowiem jedna nowoczesność, ale wiele trybów modernizacji, a skoro tak, tedy w nowoczesności znajdzie się i dla Herlinga należne miejsce. W tym względzie postawa Herlinga pozostawała bliska tej, jaką reprezentował Zbigniew Herbert.

## 5.

Jak pisał Benjamin, reprodukcja techniczna oddziaływała na sposób percepcji dzieła sztuki. Pozbawiła je mianowicie aury, a więc tego wszystkiego, co wiąże je z miejscem, w jakim się znajduje<sup>14</sup>. I Herling, miłośnik sztuki, starał się właśnie odwiedzać miejsca, z którymi dzieła się zżyły, stając się zgoła organicznym ich elementem. Próbował odzyskać traconą przez nie, wskutek upowszechnienia reprodukcji, historię, i ona bowiem była dla niego ważnym elementem współtworzącym ich znaczenie. Jeśli utrata aury powodowała „wydobycie przedmiotu z jego łupiny”<sup>15</sup>, to w przypadku Herlinga można powiedzieć, że dążył on do tego, aby ów przedmiot na powrót w łupinie usytuować.

To oczywiste, że wcześniej wiele oglądanych w naturalnym otoczeniu dzieł znał z reprodukcji. W *Dzienniku* znaleźć można liczne opisy wypraw do miejsc, w których znajdowały się podziwiane przez niego obiekty. Jednakże spotkania z nimi nigdy nie są przypadkowe, a i rodzaj relacji świadczy o tym, iż wcześniej poświęcał im sporo uwagi, prowadził na ich temat większe lub mniejsze rozpoznanie. Oczywiście, pod tym względem wyróżniają się Włochy. Można by rzec, że wiele jego podróży po Półwyspie Apenińskim miało na celu spotkanie ze znajdującymi się tam dziełami sztuki. Nie były to z pewnością wyprawy turystyczne, tym bardziej nie towarzyszyło im spojrzenie turysty, przynajmniej w tym znaczeniu, jakie przyporządkował mu John Urry. Nie chodzi więc o poszukiwanie różnicy między doświadczeniem turystycznym i nieturystycznym<sup>16</sup>. Jak trafnie rzecz nazwał Zygmunt Bauman, turystyka sprowadza się do kolekcjonowania wrażeń<sup>17</sup>. Trudno o postawę, która byłaby bardziej Herlingowi obca.

---

<sup>13</sup> A. Tourine, *Myśleć inaczej*, przeł. M. Byliniak, Warszawa 2011, s. 137.

<sup>14</sup> W. Benjamin, dz. cyt., s. 26.

<sup>15</sup> Tamże, s. 29.

<sup>16</sup> J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 14.

<sup>17</sup> Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, w: tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 148.

Herling lubił oglądać dzieła sztuki w ich kościelnym lub muzealnym usytuowaniu. Na przykład *Zdjęcie z krzyża* Benedetta Antelamiego i *Wniebowzięcie* Antonia da Correggio pozostają dla niego organicznie związane z parmeńską katedrą. I pozwalają na czynienie historycznych porównań. Tak oto pierwszego artystę wiąże z surową prostotą, drugiego zaś – z fantazją i gracją<sup>18</sup>. Podobnie w odniesieniu do dwóch dzieł *Maestà* – Duccia di Buoninsegna i Simone’a Martiniego. *Maestà* Duccia znajduje się w muzeum katedralnym w Sienie, Herling wszelako nie zapomina, że pierwszym miejscem ekspozycji była jednak sama katedra, z kolei dzieło Martiniego wystawiane jest w tamtejszym ratuszu. I w tym przypadku autor *Dziennika* nie unika historycznych porównań. Nie o te porównania tu jednak idzie, lecz o sprawę dla sposobu traktowania dzieła sztuki istotniejszą. Otóż Herling widzi w nich wartość jednako kultową, jak i wystawienniczą.

Wartości wystawienniczej nie ma potrzeby w tym miejscu uzasadniać, choć doba reprodukcji technicznej wniosła i w tym zakresie spore komplikacje. O wiele bardziej interesująca pozostaje jednak kultowość. Nie chodzi naturalnie o traktowanie jej w sposób religijny. Ale trudno się dziwić, że w czasie zagrożenia kulturą popularną w taki kultowy sposób zaczęto podchodzić również do sztuki wysokiego obiegu, no i, oczywiście, do dawnych dzieł. Znamienne pozostaje z tego punktu widzenia stanowisko Thomasa S. Eliota sformułowane w *Notes Towards the Definition of Culture*. Obserwując w okresie powojennym postępujący w społeczeństwach zachodnich proces sekularyzacji oraz towarzyszącą temu inwazję popkultury, uznał, że ratunek znaleźć można w sztuce, która kumuluje w sobie wartości duchowe, odnoszące się do ideałów piękna, prawdy i dobra. Mam nieodparte wrażenie, że w podobny sposób myślał również Herling. Kulturę popularną traktował wszak lekceważąco. Jeśli już nawet o nią w swej refleksji zahaczał, to tylko po to, by ją wykpić. Zapewne ze względu na jej nachalną rynkową obecność. Skoro zaś sztuka współczesna także w sposób bezceremonialny o widza, ale też i o klienta zabiegała, tedy została również w podobny sposób potraktowana. Jedynie więc w dokonaniach starych, sprawdzonych mistrzów znaleźć można było ukojenie. Jedynie w nich dało się jeszcze ulokować miłość. Jak bowiem pisał Benjamin: „W kulcie wspomnienia odległych czy obumarłych miłości kultowa wartość obrazu ma ostatnie schronienie”<sup>19</sup>.

Podobna postawa zobowiązuje. Obok arcydzieł nie sposób przejść obojętnie. A skoro tak, to należy poświęcić im należną uwagę, przygotowując się wcześniej do spotkania z nimi. Dlatego też Herling, pisząc o Antelamim, nie

<sup>18</sup> G. Herling- Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 353.

<sup>19</sup> W. Benjamin, dz. cyt., s. 32.

tylko przejrzał materiały na jego temat, ale również nawiązał w relacji o jego dziele do *Chroniconu* Frate Salimbene de Adama, podobnie jak przy okazji opowieści o freskach Pintoricchia wspomniał także Enea Silvio Piccoliminiego, przyszłego papieża Piusa III, autora *Historii dwojga kochanków*.

Wartość kultowa i wystawiennicza dzieła sztuki wiąże się zatem z aurą. Aura zaś żywi się tradycją, wszystkim tym, co wpisuje się w historię obiektów, co się z nimi bezpośrednio, a choćby i pośrednio łączy.

Herling, odwiedzając rozliczne miejsca, w których znajdowały się arcydzieła przeszłości, starał się i odnaleźć ich traconą coraz bardziej aurę, jak i znaleźć się w ich aurze. Po trochu mógł więc niektórym przypominać historyka sztuki. W końcu nie zadowalał się on reprodukcjami. A też historia dzieł stanowi przedmiot jego wiedzy. Jednakże Herling ani historykiem sztuki nie był, ani też nie chciał nim być. Znamienne pozostaje z tego punktu widzenia jego uwaga: „Caravaggio, Rembrandt, Vermeer nie dopuszczają analiz warsztatowych, laboratoryjnych, skazują przemądrzałych i przerafinowanych niby-znawców na zdawkową suchość, powierzchowność, inwentaryzację zamiast artystycznego przeżycia i czasem wstrząsu”<sup>20</sup>. Tak, Herling był raczej miłośnikiem sztuki.

## 6.

Jako miłośnik sztuki Herling nie fascynuje się więc artystycznym rzemiosłem. Przynajmniej w tym rozumieniu, które każe odróżniać wartości artystyczne od estetycznych. Tym samym nie zajmuje go nietożsamość takich pojęć jak malowidło i obraz. Znamienne pozostaje z tego punktu widzenia wyznanie poczynione w związku z uwagą Marcela Prousta na temat fragmentu *Widoku Delft* Vermeera. Chodzi o „żółty kawałek muru w prawym rogu obrazu [...] namalowany tak wybornie, że oglądany oddzielnie mógł śmiało uchodzić za twór »samowystarczalnego piękna«”. Komentarz Herlinga nie pozostawia złudzeń, że podobne szczegóły, zajmujące historyków sztuki, niewiele dla niego znaczą: „Refinacje tego typu, podobne do wskazywania palcem »jednego szczególnego wersu« w długim poemacie lub »jednej zwłaszcza metafory« w ogromnej powieści, nie prowadzą naturalnie do niczego poza pawim »patentem znawstwa« upragnionym przez ich autora”<sup>21</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że Herling pozostaje obojętny na wszelkie modernizacje historii sztuki. Poszerzanie pola refleksji poprzez odwołania do różnych

---

<sup>20</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, Warszawa 1998, s. 625.

<sup>21</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 256.

konceptów teoretycznych nie zajmuje wcale jego uwagi. Nawet ikonologiczna metoda Erwina Panofsky'ego, przyległa przecież do pola sztuki włoskiej, nie mogłaby znaleźć jego akceptacji. Właśnie ze względu na towarzyszące jej przeswiadczenie, że każdy obraz da się rozszyfrować. Bo dla Herlinga obraz nie istnieje niczym tekst, w którym każde znaczące przedstawia określony motyw (znaczone)<sup>22</sup>. Bez wątplenia pisarz nie hołdował opinii, zgodnie z którą ekfrazą stała się ważniejsza od obrazu, do którego miała się odnosić<sup>23</sup>.

Tak, Herling nie wierzył w pełną przekładalność obrazu na słowa. Jego ekfrazy musiały więc pozostać niepełne. „Odtwarzać słowami opowieść wyrytą w płaskorzeźbie, jakież to szaleństwo!”<sup>24</sup> – napisał w związku ze *Zdjęciem z krzyża* Antalemiego. A wtedy, gdy opowiada o *Alegorii dobrego rządu*, przywołuje mit powszechnej szczęśliwości, który Lorenzetti wyczarował: „Nie ma ani krzty przesady w słowie »wyczarował«, co oznacza, że zatrzymać się tu musi pióro, usiłujące odtworzyć lub przybliżyć bodaj fantazję, rozmach i precyzję mistrzowskiego pędzla”<sup>25</sup>. Bez wątplenia język nie pozostawał dla Herlinga metajęzykiem sztuk wizualnych. Przynajmniej w klasycznym deskrypcyjnym użyciu. O wiele przydatniejsza okaże się metafora, figura słowa, która może stanowić ekwiwalent językowy figuratywnego przedstawienia. Pisząc o *Widoku Delft*, omawia krytycznie różne wypowiedzi historyków sztuki, by ostatecznie sprowadzić sens obrazu do porównania miasta do dojrzewającej perły w muszli. Zapewne więc Herlingowi najbliżej byłoby do krytyki poetyckiej. To sposób myślenia poza obowiązującymi w dyscyplinie badawczej standardami. Ale to także zrównanie malarza z poetą. Myślę, że Herlingowi bliska byłaby postawa Charles'a Baudelaire'a, który, komentując Salon 1859, stwierdził: „artysta, prawdziwy artysta, prawdziwy poeta, powinien malować tylko to, co widzi i czuje. Powinien być **rzeczywiście** wierny własnej naturze”<sup>26</sup>. Gdy przyjmie się podobny punkt widzenia, a tym samym poda w wątpliwość wszelkie uznawane przez dyscypliny badawcze miary, wówczas interpretacja malarskiego dzieła winna skupić się przede wszystkim na odkrywaniu poetyckiego jądra sztuki. Cóż powiedzieć? Nieraz podobne podejście pozwalało formułować bezcenne intuicje, które, zdarzało się, zostawały wyzyskane później przez fachowców.

<sup>22</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezińska, Gdańsk 2011, s. 162.

<sup>23</sup> Zob. na ten temat M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012, s. 38.

<sup>24</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 354.

<sup>25</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 29.

<sup>26</sup> Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 249.

## 7.

W piątym tomie swojego *Dziennika* opublikował Herling cztery eseje poświęcone czterem wybranym malarzom. Byli to w kolejności: Caravaggio, Rembrandt, Vermeer i Ribera. To studia bardziej pogłębione od wszystkich komentarzy, jakimi obdarzył twórczość wyróżnionych wcześniej artystów. Pozornie ich dzieła lokują się od siebie dość daleko. Między innymi dlatego, że każdy z nich pozostawał wyrazistą osobowością twórczą. Ale coś jednak ich wszystkich ze sobą łączy. I nie mam tylko na myśli czasów, w jakim przyszło im żyć i malować. Bo jedynie Caravaggio od najmłodszego z nich, Vermeera, był sześćdziesiąt lat starszy. W innych przypadkach różnica ta wyraźnie się kurczyła. Od Rembrandta był starszy już tylko trzydzieści pięć lat, a od Ribery dwadzieścia. Tym, co łączyło ich malarstwo, była mianowicie maniera *tenebrosa*. Można by zatem spodziewać się, że Herling zajmie się w swych interpretacjach obrazów wybranych mistrzów problemami, jakie niesie ze sobą tak efektywnie wykorzystane przez Caravaggia *chiaroscuro*. Tym bardziej, że każdy kolejny opisany przez niego malarz równie skutecznie posługiwał się światłocieniem, a ponadto wnosił w tym zakresie swoje własne rozwiązania. Ale wymagałoby to zmiany stanowiska w stosunku do praktyk historyków sztuki. Musiałby się zająć także fragmentem, gdy tymczasem zawsze interesowała go całość.

Mimo że studia poświęcone rzeczonym malarzom są rozbudowane i zawierają liczne odniesienia do literatury przedmiotu, to jednak nie poddają się stosowanym w nich metodom. Herling zachowuje do końca odrębność. Być może więc bliżej mu raczej do artystów? Do opowiedzenia się po stronie myślenia wzrokowego? Bo wtedy słowo nie tyle opisze, ile stworzy figuratywny ekwiwalent malarskiego przedstawienia? Nie tyle będzie pozostawało w związku, ile podejmie grę z tym wszystkim, co moglibyśmy nazwać myśleniem przedpojęciowym? Może nie chodzi o rozstrzygające konstatacje, a raczej o ujawnienie intuicji, która nie do końca pozostaje sobie pewna?

Dlatego wydaje mi się, że Herlingowi byłby bliższy sąd malarza niż historyka sztuki na temat światłocienia obrazów artystów zwanych tenebrystami. Tadeusz Boruta, bo o nim mowa, nie stara się przesadnie analizować watorów pigmentu na płaszczyźnie płótna. Może dlatego, że są to dla niego sprawy oczywiste. Zatem więcej miejsca poświęci wynikającym z *chiaroscuro* semantycznym implikacjom:

U tenebrystów głównym środkiem wyrazu staje się światło – pisał – a precyzyjniej należałoby powiedzieć: walka światła z ciemnością. Postacie wprawdzie zachowują klasyczne proporcje, a niekiedy – jak u Caravaggia, Ribery czy La Toura – stają się

naturalistyczne, ale tym mocniej sprzyja to ukazaniu emanacji Boga w rzeczywistość ziemską. W tych płótnach światło nie jest tylko czynnikiem sprawczym – wydobywającym świat z mroków niebytu ku istnieniu, ale siłą przemieniającą. Sztuczne, mocne, punktowe oświetlenie atakuje ciała, „szatkuje”, rozbija, przeobraża. Powstałe ostre kontrasty, zmieniając pierwotne proporcje, prowokują w widzu ruch myśli i wyobraźni, naturalnie domagających się dopełnienia przedstawionej figury<sup>27</sup>.

Jak blisko stąd do problemów, które w swych opowiadaniach podejmuje Herling!

---

<sup>27</sup> T. Boruta, *O malowaniu duszy i ciała. Szkice o sztuce*, Kielce 2006, s. 61–62.



Dorota Kudelska

## Warsztaty – pisarza, polonisty i historyka sztuki

Utwory Gustawa Herlinga-Grudzińskiego znacząco wpisują się w ciąg dzieł podejmujących wątek łączności ze sztuką. Historycznie rzecz biorąc, kultura polska jest bardzo uboga w literaturę tego rodzaju<sup>1</sup>.

Do początku wieku XIX trzymano się starej reguły, w której pierwsze było słowo, a za nim „podążał” obraz (jak w alegorii). Później przyjęto, że obraz nie tylko oddziałuje na literaturę, ale staje się wręcz zasadniczym źródłem inspiracji (jak w emblematyce). Na przełomie XIX i XX wieku z jednej strony wątki odnoszące się do literatury częściej zaczęły pojawiać się także w rodzimym malarstwie, z drugiej zaś wśród coraz liczniejszej publiczności poprzez krytykę artystyczną upowszechnia się przekonanie, że „sztuki plastyczne” (określenie Théophile’a Gautiera) wyraźnie wyodrębniają się za sprawą jednorazowości wytworzenia, niepowtarzalnego śladu ludzkiej ręki<sup>2</sup>. W wieku XIX rozumienie wspólnoty omawianych związków artystycznych znacznie się komplikuje, także ze względu na wzajemne zainteresowanie „sztuk siostrzanych” i wzrastającą świadomość teoretyczną twórców obu dziedzin. Stopniowo wspólne stawały się też zasady poetyki wypowiedzi, by w XX wieku sztuki

---

<sup>1</sup> Rzadkie wypadki takich relacji od średniowiecza, przez renesans i barok, do początku XX wieku wymienia i komentuje T. Chrzanowski, *Ut poesis pictura erit. O wzajemnych związkach w tradycyjnym ujęciu*, „Ruch Literacki” 1992, nr 4, s. 317–320. Tam również podstawowa literatura przedmiotu.

<sup>2</sup> M. Porębski, *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, „Folia Historiae Artium” 1995, t. 1, s. 10.

plastyczne w odkrywaniu nowych sposobów opisu i charakterystyki rzeczywistości raz po raz wyprzedzały sztukę słowa (jak np. w wypadku kubizmu czy form dwudziestowiecznego ekspresjonizmu). W dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce na uwagę zasługują poetyckie refleksje z podróży Jarosława Iwaszkiewicza i paryskie teksty Juliana Przybosia<sup>3</sup>. Po traumie drugiej wojny światowej w rodzimej literaturze ranga tematów związanych ze sztuką wzrastała bardzo powoli. Od lat sześćdziesiątych pojawiały się coraz częściej w utworach Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Potem, szczególnie od końca lat siedemdziesiątych, zaczęły pojawiać się już w znacznej liczbie.

Różewicza, Herberta i Grudzińskiego łączy nie tylko doświadczenie pokoleniowe, ale i to, że z rzadką w polskiej literaturze konsekwencją podejmują wątki estetyczne. Oczywiście, ich wojenne losy i późniejsze wybory były różne, ale mogli oni podróżować poza Polską (przy okazji lub po wielkich staraniach), a dzięki temu oglądać dzieła *in situ* oraz zapoznać się z odpowiednimi książkami w zagranicznych bibliotekach.

Warsztat pisarza jest pojęciem niedookreślonym, wynika oczywiście z typu osobowości pisarza. Określa różne talenty i narzędzia, czasem długo doskonałe umiejętności – tak literackie, jak rysunkowe czy malarskie. Mogą się tu mieścić także upodobania artystyczne i wrażliwość na sztukę (czemu w sprzyjających okolicznościach towarzyszą podróże) oraz potrzeba kontaktu z nią w większym niż przeciętnie stopniu. Pisarze czasem czytają mniej lub bardziej fachowe książki na temat ulubionych tematów; zdarza się też, że – nie chcąc pozostać laikami, jak Tadeusz Różewicz – zapisują się na regularne studia z historii sztuki<sup>4</sup>. Bywa, że oprócz standardowego gromadzenia reprodukcji

---

<sup>3</sup> Iwaszkiewicz w 1938 roku wydał tom *Inne życie* (opisy prozą ukazały się później). Pisarz wyraźnie wychodzi poza poziom treściowy malarstwa, rozważa kolory jako odcienie barw, które współtworzą nastrój scen. Określa także technologiczne formy ich istnienia – wnikanie farby w mur, lśnienie olejów itd. Przyboś wielokrotnie pisał o twórczości Cézanne'a i o sztuce abstrakcyjnej (np. J. Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45, s. 5).

<sup>4</sup> Różewicz zapisał się na historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, żeby jakoś sobie poradzić z trudniejszą, jak sam mówił, stroną odbioru świata. Próżno jednak w opracowaniach monograficznych szukać informacji o tym, kto i czego go uczył, jakie przedmioty wybierał, kiedy przerwał studia. Filologów nie zainteresowało też szczegółowo, jakie znaczenie dla jego twórczości miało to, kto go wprowadzał w arkana historii sztuki (tymczasem wśród nauczycieli byli m.in. Władysław Tatarkiewicz i Roman Ingarden), ani to, z kim się wówczas zaprzyjaźnił (a byli to: Mieczysław Porębski i Tadeusz Chrzanowski, późniejsi profesorowie, tuż polskiej historii sztuki, i Jerzy Nowosielski, jeden z największych polskich malarzy). Informacje o stosownych dokumentach z Archiwum UJ zawdzięczam pani Anecie Kozyrze.

i albumów pobierają lekcje rysunku – jak Zbigniew Herbert<sup>5</sup>. Wszystko to może, ale nie musi znajdować odzwierciedlenie w rozmaitych formach utworów literackich.

Grudziński był autorem głęboko przekonany o wadze warsztatu dla pisarza – zarówno w rozumieniu doskonalenia sprawności języka, jak i konieczności utrwalania śladów odbioru rzeczywistości w impulsywnej, chropawej formie notatek, świadomych lub niekontrolowanych intelektualnie szkiców istotnych odczuć. Pisał on: „Marginalia albo wióry z warsztatu. Należy je zapisać jednym tchem, bez przerywników, gwiazdek, odstępów, gdyż ich wymowa tkwi w modulacji głosu. W modulacji głosu niezakłóconego niczym i przez nikogo monologu”<sup>6</sup>. Owa „modulacja głosu” jest bardzo ważna także w Herlingowym pisaniu o sztuce.

Na mocy *licentia poetica* pisarzowi warsztatowo i interpretacyjnie (przy sięganiu do innych sztuk) wolno wszystko – nawet mianować siebie najlepszym interpretatorem, choć odrobina pokory wobec tajemnicy innej twórczości nie zaszkodzi – oczywiście przy zachowaniu standardów jawności źródeł, także tekstów naukowych. Czerpanie informacji z różnego rodzaju opracowań przed lub po spotkaniu z dziełem w naturalny sposób buduje wiedzę i poglądy, kształtuje skalę wartościowania. Jednak korzystanie z cudzych ustaleń w zakresie chronologii, danych o historycznym środowisku kulturalnym, akceptacja dla logiki wyводу itd. nie wykluczają przecież odkrywczosci własnych spostrzeżeń i intensywności przeżyć. Subtelne związki wrażliwości i wiedzy inaczej przeblyszają w metaforach wiersza, inaczej w prozie artystycznej, a jeszcze inaczej w eseju, pamiętniku czy w zapisie dziennika (szczególnie w tych przeznaczonych do druku). W trzech ostatnich przypadkach funkcja poznawcza i perswazyjna tekstu może manifestować się bardziej bezpośrednio, a forma w naturalny sposób pozwala na podanie informacji o źródle wiedzy. Z tym bywa różnie, a czytelnicy nie zawsze mają orientację pozwalającą na takie rozpoznania. Tymczasem erudycyjne rozważania dotyczące sztuki w utworach Grudzińskiego, Herberta i Różewicza były dla zamkniętych w PRL-u miłośników literatury (i nadal bywają) pierwszym impulsem do oglądania dzieł (najczęściej albumów, ale też oryginałów obrazów w trakcie europejskich podróży). Wszyscy trzej pisarze mieli świadomość dużej nośności tematów wy-

---

<sup>5</sup> Zob. T.J. Żuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, t. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 15–41.

<sup>6</sup> G. Herling-Grudziński, *Martwy Chrystus*, w: tegoż, *Gorący oddech pustyni*, Warszawa 2000, s. 198.

sokiej sztuki i ich atrakcyjności, podejmowanie ich uważali za swego rodzaju istotny pisarski wyróżnik. Herbert i Grudziński dają temu wyraz we wzajemnych komentarzach *expressis verbis*, albo nieco je tylko maskując w artystyczny sposób – co zauważyli badacze<sup>7</sup>. Jednak informacje i oceny zawarte w esejach i dziennikach pisarzy bywają odbierane, często nawet w naukowych analizach filologicznych, jako sądy niezależne od źródeł<sup>8</sup>. W omówieniach tekstów Herlinga w najlepszym wypadku odnoszono się do wskazanych przez samego pisarza nazwisk historyków sztuki (ale bez szczegółowego śledzenia związków i różnic), tym bardziej nie zajmowano się tropami bardziej zakamufLOWANYMI. Tu dochodzimy do kompetencji badacza. Ten, bez względu na profesję, jeśli analizuje złożone struktury literackie (lub plastyczne), czyli zajmuje się komparatystyką interdyscyplinarną, powinien operować jednakowo precyzyjnie warsztatami tych dziedzin, które wykorzystuje. Przynajmniej w zakresie gwarantującym równowagę poznawczą w obszarze nauk filologiczno-semiotycznych, historii sztuki oraz innych dziedzin pokrewnych, o ile jest taka potrzeba. Tylko ta pozycja pozwoli zachować dystans do omawianego dzieła. Nie miejsce tu oczywiście na tego rodzaju analizę porównawczą całej twórczości Herlinga, dlatego posłużę się tylko kilkoma przykładami dotyczącymi Caravaggia.

---

<sup>7</sup> W odniesieniu do Grudzińskiego zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowa XXVI: Teksty o malarstwie*, w: tychże, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 363–380; J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłościę i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004; w odniesieniu do Różewicza zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

<sup>8</sup> Najlepiej dowodzą tego zachwyty nad erudycją tekstów Herberta. Podkreślano jego znawstwo, długo nie zadając sobie trudu stwierdzenia, skąd czerpał wiedzę szczegółową (z historyków sztuki przecież niejednokrotnie kopił). Tymczasem, jak ustaliła Dorota Bielawska (*Jak został wyciosany „kamień z katedry” Zbigniewa Herberta*, „*Twórczość*” 2004, nr 2–3, s. 226–231), słynny *Kamień z katedry* jest ni mniej ni więcej tylko kalką Jeana Gimpela (*Les bâtisseurs de cathédrales*, Paris 1959). Esej ukazał się w tomie *Barbarzyńca w ogrodzie* wydanym po podróży do Francji w 1962 roku. Rzadko kto mógł wówczas wyjeżdżać za granicę, w naszych bibliotekach obcojęzycznych książek prawie nie było (poza albumami malarstwa ze zbiorów radzieckich). I choć polskie wydanie Gimpela ukazało się już 1968 roku (*Jak budowano w średniowieczu*, przeł. J. Aleksandrowicz), nie zwróciło to uwagi ani krytyków, ani badaczy. Bielawska zestawiała teksty w 2004 roku, ale żadna wzmianka o tym nie pojawiła się we wspomnianym dwutomowym wydaniu *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (choć trzeba zaznaczyć, że nie wszystkie referaty wygłoszone na sesji zostały opublikowane). W innych esejach o sztuce sposób podawania informacji jest identyczny (od faktografii historycznej poczynając, przez dane technologiczne, na analizie kompozycyjnej kończąc), a nikt się przecież nie rodzi z taką wiedzą ani nie uzyskuje jej przez długą, choćby najbardziej skupioną i samotną kontemplację obiektów.

Zaznaczyć trzeba, że intencją niniejszego tekstu nie jest bynajmniej wypominanie pisarzowi pomyłek w faktografii lub bibliograficznych kamuflaży czy sporządzenie pełnego ich rejestru<sup>9</sup>. Nie na naukowych dociekaniach polega maestria współbrzmienia prozy Grudzińskiego z malarstwem, jednak absolutnie nie można takich kwestii pominąć, szczególnie wobec kategoriycznych i wartościujących sądów o „nieszczęsnych” historykach sztuki, z urzędu pozbawianych wrażliwości i przez Grudzińskiego, i przez Herberta (z czego z kolei wyłamuje się Różewicz). Podając kilka przykładów skutków niedostrzegania przez badaczy niuansów związanych z typem artystycznej recepcji Grudzińskiego, chcę tu jedynie zakreślić pola, które trzeba zbadać, zarówno filologicznie, jak i z punktu widzenia historii sztuki. Zadając utworom Herlinga kolejne pytania, zestawiając je z tekstami innych autorów o podobnej tematyce, można poszerzyć stan wiedzy o nich samych, jak i o granicach używanych metod badawczych. To ostatnie jest ważne ze względu na kształtowanie języka skomplikowanych kwestii opisu i analizy komparatystyki artystycznej, która zestawia dzieła operujące różną materią, innym tworzywem.

Filolodzy w rozważaniach często traktują dzieła sztuk plastycznych w kategoriach modnej ostatnio antropologii kulturowej. Tu zdaje się tkwić źródło podstawowego nieporozumienia metodologicznego, powstaje bowiem dysproporcja: wiedzy i umiejętnościom z historii i teorii literatury nie odpowiada swoboda znajomości i użycia warsztatu z historii i teorii sztuki<sup>10</sup>. Zanim przejdzie się do mówienia o „tekście kultury” (co, oczywiście, jest możliwe i interesujące poznawczo), należy „rozebrać” dzieła, używając narzędzi z obu wskazanych dziedzin<sup>11</sup>. Trzeba więc zacząć od podstaw, tym bardziej że Herling (i wzmiankowani tu pisarze) wyraźnie sięga do historii sztuki jako dyscypliny naukowej.

---

<sup>9</sup> Chociaż uważam, że na użytek solidnej poznawczo pracy o charakterze monograficznym przed podaniem sądów uogólniających badacz powinien dysponować pełnym rejestrem odniesień, w tym i błędów.

<sup>10</sup> Przy czym trzeba wyraźnie zaznaczyć, że na ogół wolne od tych braków są rozprawy, w których dominuje spojrzenie teoretyczne (te jednak nie mają charakteru monograficznych ujęć twórczości).

<sup>11</sup> Rozważania oparte na metodzie Hansa Beltinga (*Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007), ale – co istotne – poprzedzone solidną analizą literacką, przyniosły interesującą charakterystykę plastycznych aspektów dzieł Grudzińskiego i Różewicza. J. Bielska-Krawczyk (dz. cyt.) przedstawia charakter wzrokowego kontaktu z rzeczywistością różnych typów narratora u Grudzińskiego przez spostrzeżenia dotyczące „złego oka”. R. Cieślak (dz. cyt.) określa rolę widocznego urzeczowienia postaci w poezji. Jednak i w takich ujęciach odwołania do dzieł plastycznych – a co za tym idzie do warsztatu historii sztuki – bywają co najmniej nieprecyzyjne.

Żeby określić, na czym polegała specyfika recepcji obrazów przez Grudzińskiego, jak kształtuje się jego rzeczywista wiedza o sztuce, warto naszkicować granice jego zainteresowań, wychodząc poza oczywistości – czyli wskazania samego pisarza. Wbrew zapewnieniom, że nie ceni naukowych rozpraw, wiele uwagi poświęca zarówno dawnym, jak i współczesnym badaniom.

Interpretacje i oceny Herlinga nie są tak oryginalne, jak sam twierdzi. Pisarz do precyzji faktograficznej nie pretenduje, bo – jak podkreśla – nie jest historykiem sztuki. A przecież poucza i ocenia, wchodzi w „rolę” interpretatora i krytyka tej dziedziny. Zwalnia się z jakiejś odpowiedzialności, coś odrzuca? Nie ma tu prostych odpowiedzi. Dyskurs jest wielopoziomowy i rozłożony na różnogatunkowe teksty, a więc stawia wysokie wymagania badaczom. Przyjęcie optyki pisarza w analizach sprawia, że w komentarzu naukowym możemy przeczytać, iż jego szersze horyzonty (a w domyśle także antropologii kulturowej jako metody) wynikają z tego, że: „fachowcy” (tym razem zapisani w cudzysłowie przez autorkę owego opracowania) – nie traktują sztuki jako wypowiedzi o charakterze uniwersalnym<sup>12</sup>.

Tymczasem liczba prac polonistycznych podejmujących w mniejszym lub większym zakresie rozważania o sztuce rośnie lawinowo, co z oczywistych względów kłóci się z opisanymi wyżej wymaganiami i z solidnością badań. Jest to niewątpliwie związane ze zmianą rozumienia przedmiotu badań akademickiej polonistyki i ze zmianą modelu kształcenia w szkołach – gdzie polonista zapoznaje ucznia z całą gamą zagadnień kultury, a dzieła sztuki stają się tekstami kultury bez niepowtarzalnych właściwości materialnych<sup>13</sup>.

Włodzimierz Bolecki proponuje, by „czytać wszystkie utwory Herlinga – łącznie z *Dziennikiem* – jako wielowarstwowe dzieło literackie”<sup>14</sup>. To interesująca badawczo propozycja, zważywszy na zakres zainteresowań pisarza; takie

---

<sup>12</sup> J. Bielska-Krawczyk, dz. cyt., s. 12. To zdanie jest krzywdzące i przez uogólnienie pozbawione merytorycznych podstaw. Dość przywołać choćby dzieła Białostockiego czy Lurkera, a także wielu z tych historyków sztuki, z których prac Grudziński korzysta, pomijając nazwiska ich autorów.

<sup>13</sup> I. Iwasiów, *Stworzeni do likwidacji*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 47. Sposób analizy akademickiej nader często dostosowuje się do potrzeb szkolnego rynku dydaktyczno-egzaminacyjnego, autorzy poprzestają w zasadzie na wycieszeniu obiektów przywołanych przez Grudzińskiego, a tytuły zapowiadają często więcej niż niesie treść. Zob. np. P. Siemaszko, *W stronę światła. O Gustawie Herlingu Grudzińskim*, w: tegoż, *Świat obrazu – obraz świata*, Bydgoszcz 2000, s. 7–42; A. Dębska-Kossakowska, *Gustaw Herling Grudziński. Między Merd-Artem a sztuką idealną*, w: tejsze, *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling Grudziński wobec sztuki*, Warszawa 2009, s. 83–149.

<sup>14</sup> W. Bolecki, *Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 1991, s. 74.

podejście pozwala na szukanie „drugiego dna”, także w gatunku, w którym, przynajmniej w czytelniczo-naiwnym rozumieniu, Herling wypowiada swoje sądy bezpośrednio. Sądzę, że można to założenie rozszerzyć na publikowane rozmowy przeprowadzone przez autora tej opinii, w których Grudziński projektuje i ukierunkowuje odbiór swoich rozważań, a interlokutor nie zadaje mu trudnych pytań.

Jednak status gatunkowy wypowiedzi Herlinga dotyczących sztuki bywa niejasny (np. opowiadania włączane są do esejów lub dziennika); zależnie od tego, jaki aspekt twórczości poddawany jest analizie, różnice mogą w tej kwestii mieć znaczenie. O ile przywoływanie ulubionych malarzy jest pewnego rodzaju kontinuum, to wielogatunkowe wypowiedzi Herlinga na ten sam temat z założenia operują inną retoryką, a więc różnie oddziałują na czytelnika. Jest to szczególnie ważne, jeśli chodzi o wykreślenie granic między prawdą a fikcją wewnątrz tekstu (w ramach np. faktografii, w selekcji i sposobie potraktowania źródeł). Dochodzi do tego gotowość do nowych lektur i zmiany w ocenach i sądach samego Grudzińskiego – te (wraz ze sposobami ich ujawniania w jego utworach) w naturalny sposób ewoluują.

W ciągu wielu lat zmienia się także sytuacja odbiorcy, ale nie chodzi tu tylko o różnice wrażliwości czy intelektu pojedynczych czytelników ani też o to, że dzisiaj dysponujemy pełnym już zespołem utworów opublikowanych za życia Herlinga<sup>15</sup>. W omawianym kontekście ważna jest także możliwość kontaktu ze sztuką obcą poza granicami kraju, zatem nie tylko dyspozycja, ale i doświadczenie co najmniej dwu (a może nawet trzech) pierwszych pokoleń krajowych czytelników zamkniętych w obozie państw socjalistycznych. Granice otworzyła dopiero zmiana ustroju w 1990 roku, co umożliwiło dostęp do fachowych i popularnych tekstów o sztuce (to oczywiście miało i ma znaczenie dla mniejszego kręgu czytelników). Kolejne zmiany z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, których nie należy w omawianym kontekście lekceważyć, to masowa turystyka zagraniczna z rytualnym odwiedzaniem muzeów i tworzenie profesjonalnych internetowych stron muzealnych, które mogą dawać złudne poczucie lepszego kontaktu niż spotkanie obiektu w rzeczywistości<sup>16</sup>. Wszystkie te elementy znacząco wpłynęły na sytuację odbiorcy wobec omawianej literatury.

---

<sup>15</sup> Niespodzianki przyniesie zapewne jeszcze neapolitańskie archiwum.

<sup>16</sup> Wszakże jeśli chcemy mówić o prawdziwej recepcji dzieła (nie w sensie badania socjologicznie rozumianej jego popularności), niezbędny jest bezpośredni z nim kontakt – najlepiej w takiej odległości i ustawieniu, jak zaplanował to w kompozycji artysta. Nie zastąpi go (choć bywa użyteczne) obejrzenie znakomitej jakościowo reprodukcji z możliwością powiększania detalu, jak np. na stronie internetowej Muzeum Prado.

Skutki zderzenia pragnień i niezwykle ograniczenia możliwości kontaktu z kulturą europejską dla przeciętnego Polaka z PRL-u jako dramatyczne i zarazem groteskowe pokazuje Tadeusz Różewicz w *Śmierci w starych dekoracjach*<sup>17</sup>. Jego bohater, oszołomiony za granicą feerią kolorów codzienności i spragniony kontaktu ze sztuką, próbuje nadrobić kulturalne zaległości (na co nie ma ani pieniędzy, ani dość czasu). Ta perspektywa sprawia, że po raz kolejny Różewicz zajmuje miejsce osobne w stosunku do pozycji Grudzińskiego i Herberta. Pisarze różnią się też stopniem politycznego zaangażowania i akcentowania jasnych wyborów moralnych (*vide* postawa Herberta, określona przez interpretacje wyborów Pana Cogito, i Herlinga jako niezłomnego autora *Innego świata*), co wpływało na sposób czytania ich dzieł także w innych aspektach<sup>18</sup>. Różewicz tymczasem unikał w zasadzie politycznego zaangażowania na poziomie życia literackiego, ciągle też roztrząsał niejednoznaczność światopoglądowych, etycznych i estetycznych wyborów.

Opisana pobieżnie sytuacja w swoisty sposób uruchamia Platoński porządek związku etyki i estetyki (piękno, dobro, prawda), niepodważalny dla wymienionych pisarzy – znowu z wyjątkiem Różewicza, który pewnością ocalania przez piękno, sens sztuki w ogóle nieustannie roztrząsa i podważa. Dla Grudzińskiego i Herberta sztuka, której poświęcają uwagę, zawsze buduje wartości.

\*\*\*

---

<sup>17</sup> Ironicznie zestawia dążenia do poznania dawnego kanonu dzieł sztuki przez bohatera *Viaggio di Roma* z jego brakiem swobody poruszania (wyjazd wyłącznie z tzw. „wycieczką zorganizowaną”, której zawsze wówczas towarzyszył uczestnik będący dyskretnym opiekunem ze strony służby bezpieczeństwa), biedą (obsesyjnie liczy drobne pieniądze), zachłannym pospiechem oglądania. Znajdujemy tu aspiracje do bycia „kulturalnym człowiekiem” („przedwojennym inteligentem” – ze wszystkimi ograniczeniami sztampy) i kształtowanie się „nowej” elity na styku szczerej potrzeby duchowego obcowania z pięknem, uwięzienia w kanonach arcydzieł, które trzeba zobaczyć, i organizacyjnych ram ideologii. Władza, dając tę szansę także potomkom klas niższych, reguluje i wyraźnie uświadamia ograniczenia.

<sup>18</sup> Także zaangażowany Miłosz o wiele mniej miejsca poświęcał sztukom plastycznym, jeśli jednak już podejmował takie wątki, to miało to interesujące poetycko i intelektualnie skutki, poza bezpośrednim związkiem z moralnością czy polityką. Zob. K. Zajas, *Malarstwo w poezji Miłosza*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 177–185; W. Bałus, „*Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens*”. Czesław Miłosz, wiersz „*Nic więcej*” i obrazy, „*Konteksty*” 2011, nr 4, s. 30–42.

Elżbieta Grygiel trafnie skomentowała zdanie Grudzińskiego, iż „lekce sobie waży” osądy „znawców”: „Jest [...] zupełnie jasne, że Herling dystansuje się od wiedzy tworzonej przez pokolenia historyków i krytyków sztuki, bo już się z wynikami tych badań dokładnie zapoznał”<sup>19</sup>. Postawa recenzentki należy jednak do wyjątków. A trzeba zmierzyć się ze wszystkimi odniesieniami, i podanymi przez pisarza wprost, i (co jest znacznie trudniejsze) w formie niedopowiedzeń (typu „niektórzy twierdzą”), a nawet z różnymi edycjami tych samych utworów. Badaczowi, poza wiedzą o przywoływanych obrazach i artystach, potrzebna będzie też wiedza o zmianach metodologicznych w historii sztuki. Grudziński od czasu do czasu, ale wyraźnie, daje dowody, że jest ich świadom, gdy chodzi o jego ulubionych malarzy (filipiki pod adresem Berensona są nie tylko dowodem złośliwości czy odrzucenia rezultatów jego badań *en masse*). Istotną rolę odgrywa tu także bieżąca w stosunku do zapisków w *Dzienniku pisanym nocą* krytyka artystyczna, bo – jak pisarz zaznacza – czasem to właśnie recenzje przyciągają go na wystawy. Można wprawdzie poprzestać na ogólnym stwierdzeniu, że Grudziński to pisarz, który myli tropy. Jednak ustalenie owych punktów odniesień tam, gdzie to możliwe, pozwoliłyby na próbę niezależnego zaznaczenia horyzontów, na nakreślenie nieco dokładniejszej mapy jego wiedzy i wrażliwości niż powierzchnia tej, którą sam czytelnikowi pokazuje. To zaś potrzebne jest, jeśli można tak powiedzieć, do opisania stratygrafii terenu. Innymi słowy, w odniesieniu do konkretnej interpretacji obrazu, np. w *Dzienniku* czy szkicu, trzeba wziąć pod uwagę wiele nawarstwień planów czasowych: zarówno czas historii opowiadanej plastycznie, jaki i czas tworzenia obrazu, czas historii literackiego przetworzenia czy też użycia obrazu i czas dyskursu rozumianego jako czas recepcji dzieła literackiego – w tym wypadku recepcji utworów Herlinga<sup>20</sup>.

Z biegiem lat motywów dotyczących malarstwa w jego pismach wyraźnie przybywa, a forma zawartych w nich ocen staje się coraz bardziej apodyktyczna (pierwszoosobową narrację podkreśla bardzo częste użycie wyróżniającego zaimka „ja”, sformułowania „jestem pewien”, autocytaty). Ma to związek, z jednej strony, z rozwojem osobowości pisarza, ale – jak sądzę – także ze wspomnianą nośnością i oryginalnością tematu. A w planie biografii artystycznej ta

<sup>19</sup> E. Grygiel, *Kochanek w ogrodzie. Gustaw Herling Grudziński i „Srebrna szkatułka”*, „Ex Libris” 1994, nr 51, s. 4.

<sup>20</sup> A.S. Labuda, *Jan van Eyck realista i narrator. Wokół struktury i źródeł artystycznych „Ukrzyżowania” nowojorskiego*, „Artium Quaestiones” 1991, t. 5, s. 5–6, 13–17; tu krytyczna analiza rozważań o narracji plastycznej zawartej w: H. Belting, D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler, Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983.

postawa wiąże się ze zmianą pozycji autora *Innego świata* w oficjalnym życiu artystycznym w kraju. Z wielkiego nieobecnego stał się ważnym obecnym, na co pod koniec jego życia nakłada się jeszcze bolesna dla obu stron zmiana w relacjach z paryską „Kulturą”. Te zbieżności (bo nie jest to związek przy czynowo-skutkowy) dotyczą w szerszej perspektywie radykalizacji sądów Grudzińskiego w ogóle i pewnej zmiany stylu „obcowania” ze światem. Jest to o tyle istotne, że wkraczamy tu na teren biografii pisarza świadomie kształtującego swój publiczny wizerunek. W proces ten wpisuje się także dyskurs o sztuce, gdzie Herlinga interesuje przede wszystkim życie słynnych malarzy i ich niełatwe zazwyczaj relacje z otoczeniem.

O tym, że Grudziński wybierał zawsze dzieła o ugruntowanej już sławie, pierwszy napisał Jan Zieliński w artykule *Gustaw Herling Grudziński w roli historyka sztuki*<sup>21</sup>. Dodać można, że wszystkie miały ogromną literaturę przedmiotu, a pisarz orientował się w niej co najmniej w takim stopniu, żeby wiedzieć, jaka była historia ich odkrycia, popularności i zmian w fachowych interpretacjach, aż do czasów sobie współczesnych. Z tekstem Zielińskiego swego czasu dyskutowałam, odpowiadała też na niego Irena Furnal, a po latach krytycznie wspomina o nim Joanna Bielska-Krawczyk<sup>22</sup>. Nie zmieniając głównych tez mojej polemiki, zgadzam się z opinią Zielińskiego, że Grudziński wybiera dzieła według innego klucza niż czysto artystyczny. Obie wspomniane autorki „bronią” pisarza, wysuwając argument, że przywołuje przecież najwybitniejszych, ocenia i komentuje niezwykle, niekwestionowane wielkości malarskie. To prawda, ale rację tu ma Zieliński, któremu bynajmniej nie chodzi o to, że Grudziński bierze na warsztat mialką sztukę. Badacz wskazuje jedynie, że pisarz kieruje się przede wszystkim szeroko rozumianymi treściowymi aspektami dzieła, a nie wzajemnym stosunkiem opisu innych elementów „rzeczywistości” w świecie przedstawionym. W muzeum uwagę pisarza zawsze zwróci obraz Caravaggia czy Rembrandta o dramatycznym temacie, a nie czysty pejzaż czy ikona – nawet jeśli są genialnie namalowane<sup>23</sup>. W tym

---

<sup>21</sup> J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wyśłouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991, s. 227.

<sup>22</sup> D. Kudelska, *Herling a sztuka*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 140–148; I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński (auto)portrecista*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, red. I. Furnal, Kielce 1995, s. 63; J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym*, dz. cyt., s. 9–10.

<sup>23</sup> Wprawdzie w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim Grudziński zaznacza: „uwielbiam Cézanne’a jako pejzażystę” (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowa XXVI: Teksty o malarstwie*, dz. cyt., s. 376), ale nigdy nie poświęca większej partii tekstu ani temu artyście, ani temu gatunkowi. Wystarczy nieco tylko interesować się malarstwem jednego z „ojców nowoczesności”, żeby dostrzec, iż w jego długim twórczym życiu pejzaże były

znaczeniu o wyborze spośród uznanych malarzy ostatecznie decydują rzeczywistość względy pozaplastyczne.

Drugą charakterystyczną cechą wyborów Grudzińskiego jest upodobanie do narracyjności obrazów, ale dodatkowym warunkiem wydaje się takie ujęcie tematu, które pozwoli na uniwersalizację egzystencjalnych treści ukrytych w pojedynczym, bliskim codzienności wydarzeniu. Podobnych dyspozycji trudno doszukać się w klasycznej sztuce greckiej (uniwersalizm mitologii nie przejawiał się w formach bliskich codzienności, nie mówiąc już o braku uczuć). Nie ma ich także w sztuce rzymskiej, skupionej na pochwaleniu oręża i cesarskich zwycięstw, jak w kolumnie Trajana. Sceny z życia prywatnego mieszkańców Imperium Rzymskiego można wprawdzie znaleźć w malarstwie ściennym czy też w mozaikach, ale ich treść bywa niejasna, a o autorach niemal nic nie wiadomo. Nie ma więc punktów zaczepienia dla snucia opowieści o charakterach malarzy i ich życiowych dramatach. Już te powody wystarczą, by europejska sztuka starożytna z basenu Morza Śródziemnego pozostała poza zainteresowaniem Grudzińskiego<sup>24</sup>. Podobnie zresztą jak malarstwo abstrakcyjne, które

---

malowane na co najmniej trzy zupełnie różne sposoby. Zatem, odwołując się do „pejzażu Cézanne’a”, trzeba by określić, o który rodzaj jego opisu rzeczywistości chodzi (słowo „uwielbiam” zobowiązuje...). Jak się wydaje, Grudziński jednak nie darzy Cézanne’a aż taką estymą jak Caravaggia. Nie precyzuje też, co to znaczy, że lubi „martwe natury i pejzaże, ale tylko specjalne”. Bolecki w dalszej części rozmowy dookreśla stosunek Herlinga do pejzażu sugerującym odpowiedź pytaniem: „Czy zgodzisz się z interpretacją, że w opisach malarstwa figuratywnego pomijasz słowne utrwalenie kolorystyki pejzażu czy kształty natury, ponieważ pejzaż w malarstwie zawsze jest imitacją przyrody. Natomiast opisujesz pejzaże, ich kolory i kształty czy odcienie wtedy, gdy nie jest to imitacja, lecz samo sedno, sama tajemnica natury” (tamże, s. 378). Interlokutor odpowiada twierdząco, co jednak niczego tu nie wyjaśnia. Po pierwsze, skoro pejzaż bez zastrzeżeń „zawsze jest imitacją przyrody” – to nie ma logicznej możliwości, żeby jednak było inaczej. Po drugie – pejzaż mający rzeczywiste walory artystyczne nigdy nie jest tylko bezpośrednim obrazem świata, a tylko jakimś rodzajem jego opisu (nawet jeśli twórca dążąc do obiektywizmu, używa iluzjonistycznej techniki realistycznej). Motyw, kadr i punkt widzenia wybiera bowiem subiektywne „oko” malarza. Nawet jeśli używa on środków charakterystycznych dla realizmu, skutkujących frazą „piękne bo jak żywe”, to jest to tylko ludzka transformacja rzeczywistości. Po trzecie wreszcie – istnieją pejzaże posługujące się „warsztatem rasowego realisty”, które są nader tajemnicze (*Malarczyk* Malczewskiego czy *Kuropatwy na śniegu* Chełmońskiego). Szkoda, że wątek sztuki nowoczesnej w gatunkach, które pisarz, jak sam stwierdza, lubi, nie jest w *Rozmowach* szerzej rozwijany.

<sup>24</sup> Malarstwo antyczne było i jest też w zasadzie nieobecne w rozważaniach o sztuce europejskiej, nowoczesność się w nim nie przegląda, ma nieporównywalnie mniejszą rolę niż starożytna rzeźba w tradycji akademickiej czy architektura, zawsze obecna w praktyce budowlanej i w porównawczych analizach.

nie przedstawia narracyjnej historii bohaterów, nie dookreśla sposobu istnienia zwykłych przedmiotów (choćby i historycznych), z natury rzeczy zmusza do poświęcenia większej uwagi temu, „jak to jest zrobione”. Już te powody, a zapewne nie są one jedyne, wystarczą, by także dzieła abstrakcyjne znalazły się poza w kręgiem uwagi Herlinga.

W esejach czy dzienniku Grudzińskiego, gdzie relacja podmiotu i osoby autora jest podobna, a czasem bywa tożsama na podstawowej płaszczyźnie interpretacji, jego opinie nie kryją się za jakimś artystycznym *porte parole*. Przekazywane treści i wartościowanie z podkreślaniami wyjątkowości swoich sądów może sprawiać badaczom kłopot w zestawieniu z oczywistością tych zdań. Opinia taka pojawiła się w recenzji Grygiel, która słusznie wskazuje, że niektóre komentarze i oceny Grudzińskiego są oczywistymi rozpoznaniem utrwalonymi już we wszystkich – naukowych i popularnych – tekstach o Caravaggiu. Na przykład wypowiedziane jako podsumowanie wyводу zdanie pisarza: „Podtrzymuję moją myśl. Caravaggio był malarzem zmagania się światła z cieniem. Miało ono dla niego taki sam posmak tajemnicy jak nieuchwytnie mierzenie się, wzajemne przenikanie się życia ze śmiercią”, autorka recenzji puentuje: „Czy jest jeszcze ktoś, kto by w to wątpił?”<sup>25</sup>.

Dodać tu można inne przykłady na podstawowym poziomie informacyjnym, choćby to, że informacja, iż Antonello da Messina ma opinię malarza „mniej znanego na świecie, chociaż bardzo wysoko cenionego we Włoszech”<sup>26</sup>, jest co najmniej bałamutna. Pomijając już *Żywoty* Vasariego (żaden malarz tam wymieniony nie pozostał „nieznanym” w historiografii), nazwisko artysty od bardzo dawna figuruje w powszechnych leksykonach malarstwa i w tekstach dotyczących sztuki jego czasu, od początku kształtowania się samodzielności dyscypliny<sup>27</sup>, a u podstaw nowszych badań niemałą zasługę ma tu wspomniany wcześniej Berenson i jego opracowania poświęcone właśnie mistrzom quattrocenta.

Analitycznej uwagi wymagają jednak także wyróżniki generalne, pojęcia istotne dla humanistyki, takie jak użycie określenia „realizm” w stosunku do malarstwa Caravaggia, przeciwko któremu Grudziński protestuje stanowczo i lekceważy prezentujących taką opinię. Nie towarzyszy temu ani podanie

---

<sup>25</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994, s. 41; E. Grygiel, *Kochanek w ogrodzie*, dz. cyt., s. 4.

<sup>26</sup> *Rozmowa XXVI: Teksty o malarstwie*, w: G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 372.

<sup>27</sup> Przeczy tej opinii np. popularne i wznawiane wydanie: G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler Lexikon*, München 1845.

przyczyny upatrywanej w samych obrazach, ani jakiegokolwiek odniesienie do szeroko dyskutowanego sensu tego określenia. Grudziński pisze:

**„Naturalista”, „realista”**

Tak go nazywano w zeszłym stuleciu i na początku obecnego. „Nowoczesny naturalizm *stricto sensu* zaczyna się w sposób bardziej surowy (?) od Caravaggia”, pisał Burckhardt w roku 1855. W roku 1905 Roger Fry mianował go „pierwszym realistą”, *the first realist*<sup>28</sup>.

Zatem pisarz w 1991 roku świadomie (co podkreśla, punktując daty) odnosi się do bardzo już wiekowej literatury z historii sztuki. Pisze tak, jakby to było ostatnie słowo w próbach definiowania „realizmu” nie tylko w pokrewnej dziedzinie, ale w humanistyce w ogóle<sup>29</sup>. Być może wnikliwie studiując historię recepcji ulubionego malarza, sięgnął do jej XIX-wiecznych początków, ale zestawienie Burckhardta i Fry’ a jest przecież standardem w stanie badań dotyczących Caravaggia. Otwarte pozostaje pytanie – dlaczego pisarz nie odniósł się do późniejszych tekstów o malarzu rozważających to zagadnienie na różnych poziomach?<sup>30</sup>

Grudziński pomija informację, że Fry to też znany malarz (Grupa Bloomsbury) dialogujący z historycznymi formami realizmu, zatem nie był tylko historykiem sztuki nieczułym na „prawdziwą” wielkość dzieł. Miał artystyczny, warsztatowy wgląd w budowanie takiej właśnie poetyki obrazu. Termin

---

<sup>28</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, w: *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, dz. cyt., s. 35–36. Grudziński wskazuje: J. Burckhardt, *Malerei*, w: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Zweite Auflage unter Mitwirkung von Mehren Fachgenossen Bearbeitet von dr A. von Zahn*, t. 3, Leipzig 1869, s. 1029; R. Fry, *Introduction to Discourse VII*, w: *Discourses delivered to the Students of the Royal Academy by Sir Joshua Reynolds, with General Introductions & notes by R. Fry*, London 1905, s. 169–177.

<sup>29</sup> Pomijając już klasyczne *Mimesis* E. Auerbacha (*Mimesis – dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, polskie wyd. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki, Warszawa 1968), kamieniem milowym w omawianiu malarskiego sensu pojęć *realizm*, *mimesis*, *iluzjonizm*, *reprezentacja* była znana książka E.H. Gombricha *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representations*, Chicago 1956 (polskie wyd. *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zrański, Warszawa 1981). W odniesieniu do malarzy cenionych przez Grudzińskiego kwestię tę poruszała także wielokrotnie przezeń przywoływana S. Alpers, *The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983 – spośród innych autorów ulubionych przez Grudzińskiego, oprócz Rembrandta pojawia się tu także Caravaggio i Georges de La Tour.

<sup>30</sup> Na temat historii używania określeń „realizm” – „naturalizm” wobec sztuki Caravaggia zob. H. Hibbard, *Carvaggio*, London 1983, s. 155–160, 307–310.

„realizm” był wówczas jednym z głównych tematów jego rozważań o malarstwie<sup>31</sup>. Fry doceniał wielkość Caravaggia na tyle, że wprowadził go do *Wstępu* przed *Dyskursem VII* Joshuy Reynoldsa o realizmie, mimo że akademik zupełnie tu pominął malarza światła. Tymczasem Fry do *Wstępu* dołączył nawet ilustrację rzymskiego *Złożenia do grobu*. Przy okazji tu także określił słynnego awanturnika nie tylko mianem „pierwszego realisty”, pisze o nim także jako o „wielkim rewolucjonście formy” i wskazuje niezwykłość połączenia „bezlitosnej pospolitości z wzniosłością” – o czym Grudziński już nie wspomina<sup>32</sup>. W tekście Fry’a pojawiają jeszcze inne tropy podejmowane przez pisarza – analityczne i osobowe. Autor omawianego *Wstępu* pisze:

A jednak wyraźne jest, że nie ma prawie żadnego artysty, którego praca jest tak ważna w tej chwili, jak jego [Caravaggia – D.K.] w rozwoju sztuki współczesnej. W tym obrazie [*Złożenie do grobu* – D.K.], na przykład, mamy cały materiał dla szkoły hiszpańskiego XVII wieku. Ribera, Zurbarán, Velásquez, Murillo, nie byłoby ich bez niego, natomiast, aby przejść do późniejszych czasów, sztuka XIX wieku stale naznaczona jest nieświadomymi powrotami do jego punktu widzenia. Manet np. sięga wstecz raczej do niego niż do Velásqueza. On był, rzeczywiście w wielorakim sensie, pierwszym nowoczesnym artystą, pierwszym artystą postępującym **nie przez ewolucję, ale przez rewolucję** [podkr. – D.K.]; pierwszym polegającym na własnej postawie, na własnym temperamencie i przeciwstawiającym się władzy tradycji.

Choć w wielu aspektach jego sztuka jest wysoce konwencjonalna (swoista iluminacja, choć możliwa pod pewnymi warunkami, w ostatecznym rezultacie daje nam poczucie obcości i nienaturalności), był on również pierwszym realistą, w najbardziej ograniczonym znaczeniu tego słowa – w sensie podkreślania pospolitych, żeby nie powiedzieć plugawych aspektów, nawet w scenach o tematach heroicznych i podniosłych.

Ta jego siła i szczerość zmusza nas do podziwu, a sama moc jego oryginalności czyni go jednym z najbardziej interesujących postaci w historii sztuki. Jego szczególne oświetlenie, z polaryzacją ostrego światła i całkowitym stłumieniem światła odbitego, było wielkim wynalazkiem. Doskonale pasuje to do przekazywania jego koncepcji nieustannego, [nieustępliwego] współistnienia, jednoczesności wzniosłości i prozy życia.

Pomimo powierzchownego podobieństwa (w sensie zainteresowania dla światła), [...] pojęcie światłocienia [u Caravaggia – D.K.] jest w diametralnej opozycji (*toto caelo*) do Rembrandta. Ten ostatni także podkreśla rolę odbitego światła, ale oddając nawet najgłębszą, bezlitosną pospolitość rzeczywistości, tak szczerze jak Caravaggio, zawsze otacza ją odcieniem złotej warstwy, nadając jej faktycznie zupełnie inne znaczenie<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> S. Fishman, *The Interpretation of Art. Essay on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, Berkeley, Los Angeles 1969, s. 101–142.

<sup>32</sup> Fry dziwi się tej nieobecności Caravaggia w *Dyskursie VII* Reynoldsa, skoro ten pisze o „realności jako standardzie powszechnego gustu” rozumianego także jako cielesność piękna, a wcześniej wspominał Caravaggia w *Podróży po Flandrii*.

<sup>33</sup> R. Fry, dz. cyt., s. 169–170, przeł. – D.K. Charakterystyczne, że Fry także wyraźnie

Czytelnik nieorientowany w stanie badań dotyczących Caravaggia może zatem przyjąć ahistoryczne rozróżnienia pisarza jako ostatnie słowo „znawców”, a – nie znając całości wywodu Fry’a i innych badaczy – klasyczne już zestawienia może potraktować jak własny koncept pisarza<sup>34</sup>. Może też, poddając się emocjonalności wywodu, przeoczyć istotną zmianę w narracji. Autor bowiem płynnie przechodzi od referencji naukowej pojęcia „realista” (odnozionej we wskazanej literaturze przedmiotu do warsztatu, do cech kompozycyjno-stylistycznych) ku poziomowi popularnej biografii. Pisze bowiem dalej: „stopniowo przyjmowała się moda na »przekłętego malarza« Caravaggia. »Przekłętego« w sosie »romantycznym«, co w każdym razie było bliższe prawdy od bałamuctw »naturalizmu« i »realizmu«. Takie ujęcie, czytaj: przeciwne realizmowi, jawi się nie tylko w omawianym opowiadaniu jako: „Bliższe prawdy przede wszystkim ze względu na życie lombardzkiego malarza”. Grudziński krzyżuje opinię o walorach plastycznych malarstwa z oceną wiedzy o znakomicie nadającej się do zmitologizowania biografii malarza i jej popularnej wersji<sup>35</sup>.

Sposób pojmowania realizmu – szczególnie przez pisarza pokroju Grudzińskiego – jest jednak na tyle ważny, że warto zastanowić się, czy inne teksty nie pozwalają na rozważenie opinii Herlinga w tej kwestii. W odniesieniu do szkiców poświęconych malarstwu istotne jest to, czy autor dostrzega realizm w prawdzie faktów lub prawdopodobieństwie opowiadanej historii (tematu), czy też w warsztacie i w stosunku do bryły i światła, oraz czy i jak obie te składowe łączy. Tym bardziej że ma to przecież także niebagatelne znaczenie dla interesujących literacko wątków interpretacyjnych Grudzińskiego w odniesieniu do portretów i biografii Rembrandta. Niechć do używania w stosunku do malarstwa pojęcia „warsztat” w klasycznym sensie, czyli biorącym pod uwagę materię malarstwa, Grudziński kojarzy z negatywnym wartościowaniem kanonu.

---

korzysta z uwag Burkhardta o *Złożeniu do grobu* w sposobie zestawienia z Rembrandtem (złagodzenie kontrastu światła i cienia przez złotawe światło rozproszone na przedmiotach, przeciwstawione lśnącemu, jednolitemu odbiciu, zob. *Malerei*, dz. cyt., s. 1037, 1048, 1055).

<sup>34</sup> Bibliografia dotycząca Caravaggia w układzie chronologiczno-alfabetycznym zob. J.T. Spike with assistance of M.K. Spike, *Caravaggio: Catalogue Raisonné*, New York 2010, s. 510–623.

<sup>35</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, dz. cyt., s. 35. O historii i roli tego rodzaju popularyzacji zob. M. Kitowska-Łysiak, *Od biografii artysty do biografii historyka sztuki*, w: *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. M. Kitowska-Łysiak i P. Kosiewski, Lublin 1996, s. 11–23.

„Caravaggio stworzył historii malarstwa rozdział, który jest przeciwieństwem wszelkiego szufladkowania, rozdział zagadkowy, wielorejestrowy, przekraczający uchwytne dla oka kanony zarówno wizji, jak i rzemiosła”<sup>36</sup>. Na poziomie tematycznym, jak i na poziomie warsztatowym kanon znaczy tu powtarzalność i pozbawienie indywidualności oraz, jak się wydaje, łatwość sposobu ujęcia tematu, a także i jego wykonanie. Indywidualność na poziomie materii, na poziomie malarskiego warsztatu właśnie, nie jest dla pisarza na tyle interesująca, żeby ją opisać albo wprząc – jako ważny element życia wyimaginowanej historii malarza czy bohaterów z przestrzeni wyobrażonej na płótnach – w literackie „ciągi dalsze”. A przecież ten malarski świat przedstawiony i jego mieszkańcy z tej materii są zbudowani. Tu jednak musiałabym skomplikować pojęcie realizmu, wprowadzając pojęcie iluzji jako sposobu mamienia zmysłów i poruszania wyobraźni.

Obaj z przywoływanych wielkich mistrzów światła, tak różnie kształtujących bryłę, są dla Grudzińskiego absolutnie samorodnymi talentami. Dlatego, jak pisze, Rembrandt nie dialoguje ze współczesnymi sobie miłośnikami szkoły weneckiej, bo – „nie potrzebuje” tego. Jednak o takim rozstrzygnięciu (wbrew warsztatowym oczywistościom czytelnym dla historyka sztuki) nie stanowi analiza malarstwa, ale przyjęty przez pisarza model rozważań o sztuce rodem z tradycji XIX-wiecznej specyficznie skupionej na biografizmie<sup>37</sup>. Oczywiście nie jest to pisane „jawnym tekstem”, podobnie jak w rozważaniach Zbigniewa Herberta. Obu pisarzy zbliża też oczywiste upodobanie do prozy Fromentina<sup>38</sup>. W tej koncepcji wielki artysta jest odrzuconym lub nierozpoznanym geniuszem o gwałtownym charakterze, często wyrzutkiem społecznym, Verlaine’owskim *poète maudit*. Caravaggio był geniuszem, ale to nie znaczy, że nie dialogował twórczo z malarską formą poprzedników, co przecież w żaden sposób nie umniejsza jego artystycznej wielkości. A posądzenia o jakikolwiek związek ze sztuką innych artystów pisarz boi się chyba najbardziej – dlatego, choć zaznacza, że nie ma dowodów na pełną niezależność malarza, odrzuca także jakikolwiek wpływ zamawiającego na temat lub kształt dzieła. W czasach Caravaggia, kiedy nie funkcjonowały Salony Niezależnych ani prywatne galerie (gdzie artysta mógł po prostu wystawić to, co ostatnio namalował), zawsze trzeba brać pod uwagę potencjalne, a nawet bardzo prawdopodobne oddziaływanie tego czynnika<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, dz. cyt., s. 35.

<sup>37</sup> M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

<sup>38</sup> M. Samolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, dz. cyt., s. 42–154, szczególnie s. 45–46.

<sup>39</sup> Zagadnienie to także w stosunku do innych malarzy z tego czasu bywa często pod-

O tym, że Grudziński świadomie kształtuje obraz własnego warsztatu w czytelnicznym odbiorze, świadczy charakterystyczna manipulacja w jednym z licznych autocytatów, mających potwierdzać jego niezwykłą intuicję odczytywania sensu obrazów (w rozumieniu *intentio auctoris*). W 2000 roku w *Martwym Chrystusie* Grudziński pisze: „Z mojego szkicu *Caravaggio: światło i cień* muszę **zacytować** [podkr. – D.K.] podrozdział *Morte della Vergine*”. Przytoczenie tekstu z 1994 roku zaczyna się od słów: „Obraz wstrząsający, dla mnie jedno z głównych arcydzieł Caravaggia” i jest wierne aż do zdania: „Obrzęk ciała skłania [»znawców Caravaggia« – pominięte w powtórzeniu] do przypomnienia współczesnej malarzowi historii »świętej nierządnicy«”<sup>40</sup>.

„Nieujawniony” w pierwszym tekście znawca, którego sądy w *Martwym Chrystusie* przypisał sobie Grudziński, to Maurizio Calvesi, który na dwa lata przed wydaniem *Sześciu medalionów* wskazał Caterinę Vannini jako modelkę do omawianej *Śmierci Marii*<sup>41</sup>. W drugim chronologicznie tekście Grudziński pisze dalej: „Świeże dociekania autorów archiwalnego kompendium *Caravaggio assassino* wprowadzają na scenę dwie prostytutki rzymskie (rodem także ze Sieny), wyłowione przez malarza w jednej z tawern i wprowadzone do pracowni jako (przede wszystkim) modelki: nazywały się Annuccia i Fillide. Annuccia pozowała mu do *Skruszonej Magdaleny*; i Annuccię, zmarłą podczas połogu, namalował w *Morte della Vergine*”<sup>42</sup>.

W ten sposób owo, zdawałoby się, nieznaczne przeinaczenie cytatu sprawia, że to, co w pierwszej wersji było opinią niewymienionych z nazwiska „znawców” (z którą pisarz się jedynie zgadzał), staje się w drugim ujęciu wyłącznie jego własną „intuicją”, którą nowa fachowa książka o Caravaggio jedynie potwierdza (znowu bez wymieniania nazwisk autorów, ale jednak z fragmentem tytułu)<sup>43</sup>. Pisarz podkreśla w ten sposób pierwszeństwo i pewność trafności swego współmyślenia artystycznego z malarzem, które pozwala mu na odszukanie dobrych tropów interpretacyjnych rzekomo bez jakichkolwiek

---

noszone, w relacji do Caravaggia po raz pierwszy pojawiło się w: D. Posner, *Caravaggios Early Homo-erotic Works*, „Art Quarterly” 1971, nr 24, s. 301–326.

<sup>40</sup> G. Herling-Grudziński, *Martwy Chrystus*, dz. cyt., s. 200.

<sup>41</sup> Maurizio Calvesi, znawca twórczości Caravaggia i malarstwa jego epoki, połączył świątobliwy żywot Matki Chrystusa z *profanum* – modelką prostytutką, która przeszedłszy przemianę, w klasztorze dożyła świętości. Na skutek puchliny wodnej miała ogromny brzuch, według Calvesiego – uwidoczniony w obrazie. Zob. M. Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Torino 1990, s. 341–351.

<sup>42</sup> G. Herling-Grudziński, *Martwy Chrystus*, dz. cyt., s. 201–202.

<sup>43</sup> R. Bassani, F. Bellini, *Caravaggio assassino: la carriera di un „valentuomo” fazioso nella Roma della Controriforma*, Roma 1994, s. 181–194.

zewewnętrznych wskazówek (a przecież był to tekst Calvesiego ukryty pod liczbą mnogą „znawców”).

Nie jest przypadkiem, że retoryczną ramą omawianego fragmentu ze zmienionym autocytatem jest odwołanie się Grudzińskiego do listu swojego wrażliwego czytelnika (który pisze z podziwem o zauważonej celności jego pisarskiej intuicji dotyczącej sądów o sztuce). Układ tekstu ma skłonić odbiorcę książki do uznania obiektywności sądu o wyjątkowej intuicji, wrażliwości pisarza prowadzącej go nieomylnie do faktów ważnych dla interpretacji dzieł Caravaggia o krok przed nauką. Retoryczna rama, potwierdzająca obiektywność sądu, naturalnie autoryzuje kolejne przykłady owych intuicyjnych rozpoznań pisarza, a wskazana zmiana cytatu wzmacnia siłę perswazji i uzasadnia wyższy stopień pewności własnych twierdzeń.

Jak zauważyło wielu badaczy i recenzentów, najciekawsze relacje między wybranymi obrazami i słowem rodzą się u Herlinga w narracji zaledwie zahażającej o tematy płócien. Autor wyławia niektóre wątki plastyczne, nadając im własną hierarchię, domniemywa, jakie były „poprzednie” lub „następne” momenty akcji. Buduje w ten sposób znakomite literackie uzupełnienia – szkicowane szybko sceny, w których sugerowany układ kompozycji nosi wszelkie walory dynamicznego malarskiego kadru – jak w opisie wyimaginowanej sceny śmierci starego malarza w eseju-opowiadaniu *Rembrandt w miniaturze*. Schemat tych kompozycji (także w opowiadaniu o śmierci Caravaggia) jest podobny. Akcja koncentruje się na momentach poprzedzających śmierć znanych postaci, na takich domniemywanych i utrzymanych w granicach prawdopodobieństwa szczegółach, o których próżno szukać informacji w kronikach. Przedmiotem utworu jest moment, historycznie niepotwierdzony, choć pewna jest przecież śmierć, zaś egzystencjalnie jest to chwila największej wagi<sup>44</sup>.

Obraz (jako scena z jakąś narracją) czy fakt z życia malarza w takich wypadkach bywa zaledwie zaczątkiem wątku literackiego, który pisarz prowadzi w formie opowiadania w konwencji realistycznej, pozornie odnoszącego się do faktów, jakby rozwijał dane z kroniki (przy manifestowaniu tworzenia fikcji przed czytelnikami). Taki sposób myślenia jest bardzo bliski XVII-wiecznej grze między mimetyczną iluzją rzeczywistości a iluzją fikcji, którą odnaleźć można w malarstwie Caravaggia<sup>45</sup>. W XVII wieku sposoby piętrenia struktur

---

<sup>44</sup> Jest to sekwencja domysłów i zdarzeń charakterystyczna dla jednego z nurtów malarstwa historycznego święcącego tryumfy około połowy XIX wieku, które było określane jako „podglądanie historii przez dziurkę od klucza” (zob. np. P. Delaroche, *Egzekucja Lady Grey w londyńskiej Tower*, 1833).

<sup>45</sup> Terminów tych używam w sensach, jakie rozważa A. Ziemia (*Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 32–34).

czasowych w obrazach, także tych o tematyce historycznej, aranżującej sceny biblijne jako współczesne, są już bardzo skomplikowane. Grudziński w swoich narracjach włącza się w te wariacje na temat współistnienia różnych temporalnych aspektów dzieł, gra z pracami ulubionych malarzy na co najmniej dwa sposoby. Pisząc o rzeczywiście istniejących obrazach, używa ich do konstrukcji własnych tekstów w sposób, jaki semiotyka intertekstualna (dzięki przekształceniu teorii znaku Charlesa S. Peirce’a) pozwala analizować w oparciu o pojęcie „interpretanta”<sup>46</sup>. Drugi sposób to użycie w opisie plastycznych form przedstawiania postaci i budowania kompozycji przestrzeni o cechach podobnych do tych, które pisarz najbardziej ceni w poetyce Caravaggia (także wówczas, kiedy opisuje śmierć Rembrandta). Zaliczyć do nich można m.in. gwałtowność napięć przeciwnych kierunków ruchu, akcentowanie roli jednego przedmiotu czy wreszcie operowanie przytłumionym światłem wieczoru nad wodą lub w pomieszczeniu. Mistrzowskie szkice wyimaginowanych scen z życia artystów mają, w wydaniu Grudzińskiego, misterną, zwartą kompozycję, operują też krótką sekwencją czasu, co sprawia, że odnosimy wrażenie łatwości pisania, szybkiego szkicu właśnie. Czy tak było w rzeczywistości – nie wiadomo, potrzebna byłaby znajomość pierwowpisu, o jakim wspominał Porębski, szukając materialnego odpowiednika dla tekstury obrazu<sup>47</sup>.

Wracając do obrazów Caravaggia, można powiedzieć, że – ze względu na sposób malowania i wykończenie tych płócien – musiały one powstawać długo, wymagały drobiazgowej staranności i precyzji na poziomie wykreślenia skrótów, jak i gładkiej, starannej pracy pędzla. To kłóci się z jednostronnie dominującą gwałtownością charakteru artysty, jaką podkreśla Grudziński. Jednak ukształtowanie materii tworzącej fikcyjną rzeczywistość obrazów (istota malowidła – jakby powiedział Roman Ingarden) także coś mówi o osobowości twórcy. Caravaggio jako malarz, paradoksalnie, musiał cierpliwie realizować rewolucyjne pomysły.

\*\*\*

Związana ze sztuką proza artystyczna Herlinga i mające nieco inny status fragmenty o obrazach w *Dzienniku pisanym nocą* nie tylko wchodzą w osobliwe relacje z rzeczywiście studiowanymi obiektami, ze spisаныmi biografiami

---

<sup>46</sup> A. Dziadek, *Obraz jako interpretant. Interpretant i relacje intertekstualne*, w: tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 103–136 (tam bibliografia w ujęciu historycznym).

<sup>47</sup> M. Porębski, *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, dz. cyt., s. 14.

artystów oraz ze znaczną liczbą fachowych rozpraw, które obie te rzeczywistości opisują i interpretują. W analizach tekstów Grudzińskiego istotną badawczo jest także kwestia spotkania odbiorcy (a więc także samego pisarza) z oryginałem lub z reprodukcją. Właściwie to propozycja, wbrew opinii pisarza, który wagi wynikającej stąd różnicy odbioru nie dostrzega. Wielokrotnie trudno powiedzieć, co go jako pierwsze urzekło – obraz widziany *in situ*, czy ten znany tylko pośrednio z reprodukcji, czy może życie artysty, które przecież musiało być poznawane poprzez kolejne zapośredniczenie – z literatury o sztuce. Po stronie historii sztuki narzędzia do analizy (choć według mnie trzeba się nimi nader ostrożnie posługiwać) dają badania intertekstualne oparte na redefinicji pojęcia obrazu i zapośredniczenia plastycznej informacji<sup>48</sup>.

U Grudzińskiego nie sposób chyba ustalić, która z lektur była naprawdę pierwsza, bo nawet jeśli w jednym dziele pisarz wychodzi od obrazu, to w innych, w których pojawiają się te same postaci czy obiekty, przywołane są czasem jako wspomnienie ilustracji albumowej, co zakłóca możliwość uchwycenia czasowej perspektywy kontaktu z obrazem. A jest to kwestia ważna dla prób uchwycenia charakteru recepcji pisarza, który wchodzi w jakiś rodzaj intymnego kontaktu, co ma go we własnej opinii odróżnić od zawodowców.

Jak już wspomniałam, pisarza czasem przyciągały głośne wystawy, zwykłego spaceru po salach nie lubił, zmierzał od razu do swoich ulubionych dzieł, pomijając inne. Jakby nie liczył na to, że po drodze dostrzeże dla siebie coś interesującego. Jednak samo „umuzealnienie” dzieł w żadnej mierze zdaje się mu nie przeszkadzać. Poza jednym wypadkiem, kiedy obiekt na tyle zrósł się z kaplicą i nastrojem otoczenia, że miejsce zostało „osierocone”. „Ciężarną *Madonnę* odrestaurowano – czyli rozjaśniono – i przeniesiono [...] do małego muzeum w Monterchi. Nie jestem w zasadzie przeciwnikiem restauracji (odnowiony *Sąd Ostateczny* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej zdał egzamin na celująco), sadzę jednak, że nie wszystko można restaurować i przenosić. Ciemna *Madonna del Parto* w kaplicy cmentarnej opowiadała innym, głębszym głosem fragment wielkiego, tajemniczego »cyklu« Poczucie-Narodzenie-Nauczanie-Ukrzyżowanie-Zmartwychwstanie”<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Redefinicja obrazu była tematem nieborowskiej sesji metodologicznej Stowarzyszenia Historyków Sztuki: *Twarzą w twarz z obrazem*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003; tam zob. S. Czekański, *Nie ma nic poza galerią*, s. 71–84; P. Juszkiewicz, *Między słowem a obrazem*, s. 173–189. Więcej w: S. Czekański, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.

<sup>49</sup> G. Herling-Grudziński, *Martwy Chrystus*, dz. cyt. s. 202.

Oba wymienione dzieła to freski – bardziej zrośnięte z przestrzenią niż obraz olejny, nawet przeznaczony do konkretnego ołtarza. Charakterystyczne, że przenikliwa uwaga o przecięciu symbolicznego splotu wskazuje na motyw religijny, na Księgę Nowego Testamentu, a nie na najprostszy związek: nadchodzące narodziny dziecka zwykłej kobiety i cmentarny, przyziemny koniec każdego, podkreślany *nota bene* przez ciszę wokół kaplicy i małego cmentarza otoczonego ciągnącymi się dookoła winnicami w bezludnej okolicy.

Fakt, że Grudziński nie zwraca uwagi na to, do jakiego rodzaju wnętrza zamawiany był obraz olejny, jest szczególnie istotny w wypadku dzieł Caravaggia. Pisarz nie zaznacza, że oglądanie umieszczonych w prawej nawie bazyliki Santa Maria del Popolo w Rzymie *Nawrócenia św. Pawła i Ukrzyżowania św. Piotra* jest bardzo trudne (w podobnej sytuacji widz znajduje się także w rzymskim kościele św. Ludwika Króla Francji, oglądając *Powołanie św. Mateusza*). Mistrz pokroju Caravaggia musiał w rozstrzygnięciach warsztatowych brać pod uwagę lokalizację płótna (skalę, oświetlenie, kąt widzenia, a więc i rodzaj skrótów)<sup>50</sup>. Zagadnienia te są w analizach Grudzińskiego pominięte właśnie dlatego, że warsztatowa materia malarska go nie interesuje, dlatego też tak często powołuje się na oglądane reprodukcje, do czego bez jakichkolwiek zastrzeżeń zachęca także czytelników. Wszyscy czasem z nich korzystamy, ale przy podobnie stanowczych interpretacjach i krytycyzmie wobec innych opinii widzenie oryginału jest niezbędne. Pisarz takie możliwości miał, a jednak nawet niektóre najsłynniejsze włoskie dzieła oglądał po kilkudziesięciu latach mieszkania w Italii, np. *Martwego Chrystusa* Andrei Mantegni. Po kilkakrotnych pobytach w Mediolanie dopiero w 1997 pisze, że „ostatnio” po raz pierwszy zobaczył go w oryginale<sup>51</sup>.

„Przecenianie” roli reprodukcji jako nośnika wystarczającej informacji o obrazach jest u Herlinga związane z literacką lekturą obrazu. Pisząc o Rembrandcie w 1994 roku, dowodzi stałości swego zainteresowania twórczością mistrza przez wspomnienie rozmów z pierwszą żoną Krystyną o reprodukcji *Batszeby* wiszącej w ich rzymskim mieszkaniu<sup>52</sup>. Są to zatem lata czterdzieste

<sup>50</sup> Caravaggio nie był w tym odosobniony, zob. T. Puttfarken, *Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven–London 2000; o ściśle określonych relacjach między przestrzenią świątyni a przestrzenią wyobrażoną w tableau na przykładzie Tycjana zob. s. 144–145; o wzajemnym wpływie skali obrazu i przestrzeni, w której jest on prezentowany na przykładzie Caravaggia zob. s. 146–148.

<sup>51</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowa XXVI: Teksty o malarstwie*, dz. cyt., s. 374.

<sup>52</sup> Samobójstwo Krystyny Herling-Grudzińskiej długo było zbyt bolesnym wspomnieniem, by pisarz o niej w ogóle napomknął (do 1994 roku, kiedy *Rembrandta w miniaturze* dedykował „Cieniom K.”). Grudzińska była z zawodu psychologiem, malować zaczęła jesz-

lub sam początek pięćdziesiątych XX wieku – nawet najlepszych ówczesnych reprodukcji nie można określić mianem „doskonałych” choćby kolorystycznie<sup>53</sup>. Niewątpliwie na jego ocenę wpłynęła aura krótkiego, szczęśliwego czasu małżeńskiej wspólnoty.

Takie jakości jak faktura, matowość i lśnienie, niuanse kolorystyczne, w tym rodzaje kontrastów (innych niż tylko te oparte na różnicy światła i cienia), ruch i napięcie (wyrażane inaczej niż tylko mimetyczne odwzorowanie fizycznego ruchu lub gestów postaci), o ile mogłyby być dla pisarza źródłem jakiejś przyjemności w obcowaniu z dziełami „na żywo”, o tyle nie mają dlań większego znaczenia interpretacyjnie. Dominacja opowiadania jako żywiołu literackiego nie pozwala pisarzowi dostrzec unikalnej jednokrotności dzieła zamkniętego w swojej unikalnej postaci materii jako nośnika sensów, a zatem cechy zdecydowanie odróżniającej dzieło plastyczne od literatury poddanej książkowej multiplikacji bez jakiegokolwiek naruszenia sensu utworu. Podobnie postępują niektórzy badacze relacji między literaturą a sztuką. Tymczasem tej różnicy nie zniwelowały żadne wolty metodologiczne w obrębie semiotyki traktującej każdą wypowiedź jako tekst, także jako „tekst kultury”. Oryginał obrazu nadal można porównać chyba tylko do pierwowpisu, gdzie ważny jest dukt pisma, urwanie strony lub zmiana ich kolejności, skreślenia w poszukiwaniu odpowiedniego słowa<sup>54</sup>.

---

cze w czasie służby wojskowej na Bliskim Wschodzie, po przeprowadzce do Londynu brała lekcje u Potworowskiego. Ostatnio wielokrotnie pisała o jej twórczości J. Bielska-Krawczyk (*Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy*, Toruń 2009). Szkoda, że to pionierskie opracowanie (i żadne z późniejszych) nie zawiera wielu danych podstawowych o obrazach, takich jak podłoże, technika, rozmiary (relacja między gatunkiem a skalą bywa istotna interpretacyjnie także w kontekście antropologicznym). Potrzebne jest też potwierdzenie lub wykluczenie istnienia szkiców, co dałoby szansę określenia, czy uproszczenia i prymitywizacja formy są wyborem czy naturalnym skutkiem braków warsztatowych (takie w stosunku do figury ludzkiej mieli znakomici malarze – np. Jan Stanisławski). Jest to ważne w analizie przestrzeni i destrukcji form ciała, szczególnie aktów, które Bielska interesująco interpretuje jako kryptoautoportrety autorki. Na prawdopodobieństwo istnienia szkiców wskazują ustalenia badaczki – Grudzińska „pobiera lekcje malarstwa [bliżej nie wiadomo, co to znaczy – D.K.] w Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie”. Można też dodać, że rysunkami ilustrowała artykuły przyszłego męża w „Orle Białym” i w „Ochotnicze” (jako Domańska) oraz teksty innych autorów w „Oficynie poetów”. Wczesne recenzje prac Grudzińskiej są jedynie enigmatyczne, późniejsze – w dużym stopniu kurtuazyjne (kilka powstało jeszcze za życia Herlinga, przy okazji jego wizyt w Polsce). Krystyna Grudzińska nie była malarką dużej klasy i zostanie zapamiętana raczej ze względu na związek z pisarzem.

<sup>53</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowa XXVI: Teksty o malarstwie*, dz. cyt., s. 374.

<sup>54</sup> M. Porębski, *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, dz. cyt., s. 14.

Jeśli zatem sedno malarskiej materii twórczej – talent manualny, tworzywo i technika wykonania (czyli tekstura według Porębskiego czy malowidło według Ingardena<sup>55</sup>) – nie jest ważna dla Grudzińskiego, to czy rzeczywiście można go nazwać znawcą malarstwa lub uznać za przewodnika w świecie obrazów – szczególnie dla osób nie mających dostępu do oryginałów? Odpowiedź na to pytanie jest z jednej strony prosta – nie można. Jednak niezaprzeczalnie w jego twórczości wrażliwość plastyczna, zmysł wzroku odgrywają dużą rolę, ale jakby nie starcza jej na dostrzeżenie skomplikowania maestrii związanej z farbami i płótnem. Niepotrzebny w tej perspektywie jest także dialog z innymi malarzami, którego przedmiotem jest coś więcej niż tylko podejmowanie tych samych tematów lub emocji.

\*\*\*

Założenie przez badacza prawdy „niewinnego oka” oraz rzeczywistego odrzucenia lektur i opinii historyków sztuki (przez autorów pokroju Grudzińskiego czy Herberta) grozi nie tylko zawężeniem, ale złym wykreśleniem horyzontu badań. Sądzę, że wobec dwudziestowiecznych zmian w sposobach przedstawiania związków literatury i sztuki trzeba wciąż na nowo podejmować trud ustaleń opisu i interpretacji nowych form literackich i obrazowych. Uwagi, szczególnie po stronie historii sztuki, wymaga na pewno pojęcie ekfrazy i określenie form obecności słowa w obrazach<sup>56</sup>. Przy czym zawsze tam, gdzie to możliwe, przy szczegółowych omówieniach, jako element postępowania badawczego ważny powinien być kontakt z dziełem. Inaczej nie można ustosunkować się do literackiego opisu i interpretacji. Inaczej nie można docenić tego, co pisarz dostrzegł, a także wskazać to, czego nie widział. Nic nie zastąpi osobistego oglądu obrazu, nawet przy dzisiejszych technikach reprodukcji. Podobnie najlepsze nawet streszczenie nie pozwala analizować na przykład struktury powieści. Przy niezbędnych przecież transgresjach zawodowych w humanistyce warsztat badacza, czyniącego takie kroki, wymaga rzetelnego opanowania terminologii i przynajmniej podstaw umiejętności analitycznych spokrewnionych dziedzin. W omawianym przypadku chodzi

---

<sup>55</sup> Zob. M. Porębski, *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, dz. cyt., s. 14–15; R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, Warszawa 1966 (zwłaszcza *Stosunek obrazu i malowidła*, s. 69–80).

<sup>56</sup> Teoretycznoliterackie rozważania na ten temat zob. A. Dziadek, *Ekfrazy i hypotypyza*, w: tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, dz. cyt., s. 47–101.

o literaturoznawcę i historyka sztuki. Używając współmiernie do „pracy u podstaw” narzędzi z obu dziedzin, można oczywiście przejść do rozważań o innym charakterze – np. antropologicznych. Nie powinien to być jednak sposób na ominięcie żmudnej pracy nad poszerzeniem własnego warsztatu badawczego o ten, który potrzebny będzie do analizy „sztuk siostrzanych”. A tak jest, jeśli badania te sprowadzają się do omijania terminologii, wiedzy o typach kompozycji i tym, co wynika z użycia takiej, a nie innej technologii (tu na pozycji uprzywilejowanej jest impresjonizm), umiejętności spójnego opisanie materialnego kształtu świata przedstawionego i metaforycznych sensów obrazu. Fizykalna strona egzystencji obrazu (rzeźby, grafiki itd.), tak jak doskonałenie form wiersza i maestria ich użycia, także niesie wartości kulturalne. Bywa, że nowy antropologiczny klucz staje się wytrychem. Różnica między Hansem Beltingiem a większością tych, którzy w Polsce korzystają z jego metody do badań intertekstualnych i do analizy sztuk plastycznych, polega na tym, że autor *Antropologii obrazu* przez kilkadziesiąt lat pracował jako historyk sztuki przy pomocy klasycznych (przy całej ich różnorodności) metod. I – moim zdaniem – korzysta z tego warsztatu nadal, pozostawiwszy tylko na marginesie szczegółowe analizy średniowiecznych i renesansowych obrazów. To właśnie decyduje o celnym wskazywaniu węzłów akcji na poziomie kulturowych kontekstów i materialnych sposobów istnienia dzieła bez uproszczeń. Takie sposoby analizy w opracowaniach z historii sztuki występowały i występują (choćby w badaniach nad recepcją czy w kontekstowych monografiach życia i twórczości)<sup>57</sup>.

Mnie bliższe jest postępowanie badawcze prezentowane przez Michaela Baxandalla, łączącego różne metody analizy zależnie od charakteru obiektu poddawanego analizie<sup>58</sup>. Jedną z wielu zalet jego rozważań, w których podejmuje także szerokie konteksty, jest możliwość wprowadzenia dociekań dotyczących intencji autora. W przypadku recepcji obrazu przez pisarza, swoistego obrazu w obrazie literackim, czyli w specyficznej formie zapośredniczenia mamy *story time* i *discourse time* „wzięte” z obrazu (by nawiązać jeszcze raz do rozprawy Eichbergera i Beltinga – *erzählte Zeit* i *Erzählzeit*) oraz nałożone na to kolejnie *story* i *discourse time* utworu literackiego.

---

<sup>57</sup> Ostatnio ukazało się tłumaczenie książki M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (przekład zespołowy, red. E. Kraskowska i E. Rajewska, Kraków 2012).

<sup>58</sup> W takim sensie, o jakim pisze, polemizując z założeniami Michaela Brötjega, Izabela Kowalczyk w artykule *Płótno niczym czysta, niewinna dziewczyna*, w: *Twarzą w twarz z obrazem*, dz. cyt., s. 109–123. Zob. też: M. Baxandall, *Prawda a inne kultury. „Chrystus Piera della Francesca, „Artium Quaestiones”* 1991, t. 5, s. 109–144.

Przenikanie granic zawodowych dyscyplin w humanistyce (jednak ilość opracowań nie przechodzi w jakość) jest naturalnie potrzebne, choćby dla opisu i interpretacji takich skomplikowanych struktur i sensów, jak w dziełach Grudzińskiego. Ale koniecznie trzeba, ucząc się od siebie, żmudnie szukać języka opisu tych związków i nowych rozwiązań, mając świadomość, że żadne z nich nie będzie jedynym i doskonałym.



*Michał Mencfel*

## Powab i cena biografizmu. O pisarstwie o sztuce Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

### *Poza malarstwo. Wprowadzenie*

**T**o już nie jest malarstwo, lecz coś *poza*". Tym zdaniem, wyróżniając w nim słowo „poza”, Herling-Grudziński kończy swoją refleksję o *Maeście Duccia*<sup>1</sup>. Proponuję, byśmy potraktowali je jako synekdochę pisarstwa Grudzińskiego o sprawach artystycznych, najzwyczajniejszą charakterystykę jego postawy wobec sztuki. Bo Herling nieustannie wyprowadza czytelnika właśnie *poza* malarstwo. Należy to rozumieć w dwojaki sposób. Po pierwsze – i taka jest intencja cytowanego zdania – pisarz był głęboko przekonany, że bywają obrazy, arcydzieła, w których widzialne jest drogą *poza* widzialność, „w inny wymiar rzeczywistości”, jest „przebiciem się na inny brzeg”, blaskiem „świąteczka tajemnicy”. Oto sztuka apoteozowana. Po drugie jednak – czytamy teraz to samo zdanie wbrew jego intencji – Herling sztuce często jakby nie dowierzał, poszukiwał uzasadnienia dla obrazu, wyjaśnienia jego istoty *poza* nim samym. To, co przedstawione, nie wystarczało, potrzebowało zewnętrznej legitymizacji, zakotwiczenia w historii, literaturze, anegdocie. Oto więc sztuka zdeprecjonowana? Nie, chociaż postawa Herlinga-Grudzińskiego miała swoją cenę, płacił ją pisarz, płaciła i sama sztuka. Bo przecież istotą jest to, że obraz, choćby i odsyłał do czegoś *poza*, wciąż pozostaje malarstwem, „układem plam barwnych – by odwołać się do słynnej formuły Maurice’a Denisa – położonych na płótnie wedle określonego porządku”. U Herlinga bywa nierzadko tak, że w pew-

---

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1, Kraków 2011, s. 323 (27 lutego 1975).

nym momencie obraz przestaje być najważniejszy, staje się pretekstem. Istoty dzieła sztuki, „klucza” do niego, jak sam może by powiedział, nie szuka w dziele sztuki, lecz poza nim, bardzo często – w biografii artysty.

Można tu zresztą natychmiast dostrzec głęboką analogię pomiędzy postawą Herlinga-miłośnika sztuki i Herlinga-pisarza, którego twórczość nosi przecież tak wyraźne piętno biografii autora<sup>2</sup>. Każde opowiadanie było dla niego, jak sam mówił, „problemem osobistym”, był „w środku” każdego z nich<sup>3</sup>. Tak „w środku” obrazu szuka artysty. Pewnie i do malarstwa odnosił słowa wypowiedziane na temat literatury: „w literaturze nigdy nie ma rzeczy tak wymyślonej, by nie miała ona swego głębokiego impulsu w doświadczeniu autora”<sup>4</sup>. Stąd taką uwagę Herling-Grudziński przywiązywał do – starannie konstruowanej, jak postaram się wykazać – biografii malarza.

Biografizm ma w pisarstwie Herlinga-Grudzińskiego dwa oblicza. Najpierw napotykanne i doświadczane obrazy stają się elementem biografii samego pisarza, jego „problemem osobistym”, potem odsłaniają ślady biografii ich twórców, w perspektywie której stają się lepiej zrozumiałe. Obraz u Herlinga jest zawieszony pomiędzy biografią malarza, którego jest dziełem, i biografią odbiorcy, której staje się fragmentem<sup>5</sup>. Mnie będzie w tej próbie interesowało jedynie to, w jaki sposób Herling konstruuje biografię artysty i jak w jej perspektywie tłumaczy stworzone przez niego dzieło. Wskażę także na niektóre konsekwencje przyjęcia takiej właśnie postawy wobec sztuki.

---

<sup>2</sup> W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005, s. 62.

<sup>3</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 23.

<sup>4</sup> Tamże, s. 154.

<sup>5</sup> Doskonale ilustruje to choćby fragment *Dziennika pisanego nocą* poświęcony spotkaniu pisarza z *Madonną* i *Zmartwychwstaniem* Piera della Francesca, a poprzez obraz – niejako z samym malarzem. Fragment wart jest dłuższego cytatu: „Pamiętam dobrze, choć było to przed laty. Przyjechałem rano, w letni upalny dzień, do Monterchi pod Arezzo. W wiosce odbywał się targ, strzelano już z moździerzików, pito wino, kręciła się karuzela, jakiś wędrowny pajac jarmarczny pokazywał sztuki na rozłożonym między straganami dywaniku. W kaplicy cmentarnej *Madonna del Parto*, najbardziej ludzka i ziemską Madonna, jaką w życiu widziałem: ciężarna chłopka w rozpiętej na dużym brzuchu sukni, o twarzy, w której maluje się wzbieranie bólu. W południe (bo to blisko) dotarłem do Borgo Sansepolcro. Takiego Zmartwychwstania nikt nigdy nie namalował: prawie dzika twarz, ogromne oczy triumfatora i pokonanego, króla w glorii i śmiertelnie zranionego błazna. Tyle już o tym pisano (między innymi Herbert), ale wracając z Sansepolcro do Monterchi nie można nie myśleć, że tędy chadzał na starość ślepy Piero, prowadzony za rękę przez małego chłopca”. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1, s. 76 (20 czerwca 1971).

## Biografia artysty jako legenda

W jaki sposób Herling buduje biografie malarzy? By odpowiedzieć na to pytanie, warto na początek przywołać fragment *Dziennika* (z 1 września 1974 roku) poświęcony Paolu Uccello, gdyż pokazuje on, jak sędzę, co najmniej dwie istotne cechy pisarstwa Herlinga o sztuce. Wypowiedź o Uccello sprowokowana była nie spotkaniem z obrazami malarza, zresztą doskonale znanymi pisarzowi, lecz z literackim tekstem na jego temat. Herling opowiada o namiętnej pasji włoskiego mistrza do matematyki i geometrii. Była to pasja podsycana marzeniem przedstawienia istoty rzeczywistości jako systemu punktów i linii: „Chodziło mu o przedstawienie wszechświata jako odbicia w Oku Boga”. Była to również pasja zgubna, prowadząca do tragedii artysty i kochającej go dziewczyny. Fabuła nie jest zresztą w tej chwili dla nas najistotniejsza, ważniejszy jest sposób konstruowania powieści.

Inspiracją miniaturki Grudzińskiego był, jak wspomniano, inny tekst – włoski przedruk (w numerze dziennika *La Stampa* z 27 października 1972 roku<sup>6</sup>) niewielkiego fragmentu będącej zbiorem biografii-apokryfów książki autorstwa Marcela Schwoba zatytułowanej *Vies imaginaires* z 1896 roku. Ten z kolei, co natychmiast rozpoznał Jan Zieliński<sup>7</sup>, a czego nie był może świadom Herling, był wariacją na temat pewnego epizodu z życia Uccella, przekazanego w *Żywotach* przez Giorgia Vasarięgo. Oczywiście tekst Vasarięgo także nie był „oryginalny”, lecz opierał się na wcześniejszych, nieznanym nam przekazach: Vasari pisał biografię Uccella siedemdziesiąt pięć lat po śmierci malarza. Historia zostaje więc wielokrotnie powtórzona, nadpisana, za każdym razem z pewnymi zmianami. Powstaje struktura warstwowa, palimpsest, tak bliski w ogóle twórczości Grudzińskiego, pełnej powtórzeń, ponawianych refleksji, autocytatów i autokomentarzy.

Herling, zwłaszcza we wcześniejszych tekstach o sztuce, rzadko staje z obrazem twarzą w twarz. Nie w tym rzecz, a przynajmniej nie tylko w tym, że staje w towarzystwie innych obrazów zebranych w jego *musée imaginaire*. Raczej w tym, że potrzebuje mediatorów między sobą a dziełem sztuki, pośredników w postaci tekstów, najczęściej literackich, czasem także krytycznych: Paolo Uccello i Marcel Schwob, Corot i Charles Baudelaire, Masaccio i Bernard Berenson, Francis Bacon i Michel Leiris, Chardin i Marcel Proust, Piero della

<sup>6</sup> *Molte vite, da Lucrezio a Paolo Uccello. Gli apocrifi di Schwob*, „La Stanza” nr 273, 27.10.1972.

<sup>7</sup> J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wyśtouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991, s. 229.

Francesca i Aldous Huxley, Fra Angelico i Giorgio Vasari... – ta lista par nazwisk malarzy i piszących o nich autorów występujących w tekstach Grudzińskiego daleka jest od kompletności. Odnosi się wrażenie, jakby dopiero komentarze stanowiły, mówiąc językiem Grudzińskiego, „zapłon” jego opowieści o obrazie, ośmielały go do zabrania głosu. Pisarz odpowiada słowem najpierw na słowo. Dopiero w późniejszych pracach Herling staje się śmielszy, zwraca się wprost do obrazów, rzadziej korzysta z tłumaczy, coraz chętniej ufając mowie dzieł sztuki. Widać to dobrze w studiach z początku lat dziewięćdziesiątych o Caravaggiu, Rembrandcie, Vermeerze i Riberze. Ale nawet w tych szkicach, poszukując wyjaśnienia dzieł malarskich, zwraca się ku rzeczywistości poza-obrazowej, szuka tekstów-mediatorów i historii-przewodników.

Dlaczego tekst Schwoba w ogóle zainteresował Grudzińskiego (poza tym, że dotyczył artysty lubianego przez pisarza)? Chyba dlatego, że Schwob zrobił to, co i Herling będzie wielokrotnie praktykował w swych spotkaniach ze sztuką: odnalazł w żywocie Vasariego epizod z biografii Uccella, „dwa-trzy słowa, które pozwalały się czegoś domyśleć, które pobudzały wyobraźnię, stanowiły urwane przęsła zniszczonych mostów nad otchłanią milczenia” i wokół nich zbudował (właściwie wbrew Vasariemu<sup>8</sup>) swą historię o namiętnej i tragicznej miłości Uccella do geometrii i równie namiętnej i tragicznej miłości prostej dziewczyny do malarza. Schwob postąpił jak narrator zacytowanej tu przed chwilą *Srebrnej szkatułki, porte parole* Grudzińskiego.

Śledząc przekazy o życiu swych ulubionych malarzy, Grudziński był niezwykle wyczulony na owe pobudzające wyobraźnię „dwa-trzy słowa”<sup>9</sup>. Epizod, na który wskazywały, a który stawał się jednocześnie zawiązaniem i osią jego

---

<sup>8</sup> Vasari, choć widzi obsesyjność zainteresowań Uccella geometrią, wartościuje jednak swojego bohatera pozytywnie, patrząc na niego przez pryzmat historii (sztuki) i podkreślając jego wkład w rozwój malarskiej perspektywy. Inaczej jest u odrzucającego kryterium historyczne Schwoba. Jego Uccello, jak pisze Ann Jefferson, „wydaje się jedynie negatywnym wcieleniem sztuki, której prawdziwym reprezentantem jest stanowiący jego dokładne przeciwieństwo Hokusai”, którego twórczość, jak pisarz podkreśla w otwierającym książkę eseju *L'art de la biographie*, jest ucieleśnieniem ideału sztuki. Herling natomiast również znajduje usprawiedliwienie dla szaleństwa Uccella, ale zupełnie inne niż Vasari – malarz był wędrowcem przez tak drogą Grudzińskiemu rzeczywistość „pomiędzy”: „chciał zapewne być malarskim eksploratorem przepaści, dzielącej upadłego człowieka od Boga”. Por. A. Jefferson, *Die Konstruktion von Literatur aus dem Geist der Biographie. Marcells Schwobs Vies imaginaires*, w: *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit*, red. B. Fetz i H. Schweiger, Wien 2006, s. 151.

<sup>9</sup> Że wypowiedź narratora *Srebrnej szkatułki* stosuje się także do Herlinga myśli o sztuce, zauważyła już Aleksandra Dębska-Kossakowska (*Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*, Warszawa 2009, s. 131–132).

opowieści, wybierany był przez pisarza niezwykle precyzyjnie. Po pierwsze, ze względu na potencjał narracyjny, po drugie, i co znacznie ważniejsze, ze względu na swój walor – Herling nie protestowałby chyba bardzo przeciwko takiemu określeniu – metafizyczny<sup>10</sup>. „U malarzy, których bardzo lubię – mówił w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim – szukam węzła dramatycznego w ich życiu”<sup>11</sup>. Oto Caravaggio jako pięcioletni chłopiec patrzący na śmierć tysięcy w czasie dżumy w Lombardii w 1576 roku i jako dojrzały mężczyzna patrzący na śmierć samotnego Giordana Bruna na rzymskim Campo di Fiori w roku 1600. Oto schorowany Piranesi jadący u schyłku życia do Paestum, by odkryć jasną harmonię antycznego świata. Oto Rembrandt coraz bardziej samotny po stracie najbliższych, opuszczony przez zleceniodawców, pogrążony w finansowych tarapatkach. Oto tajemniczy Vermeer przez całe życie nieopuszczający rodzinnego Delft. Oto Van Gogh cierpiący i przez lata zawieszony „między jasną ciemnością i ciemną jasnością”. Otarcie się o śmierć, doświadczenie nieuleczalnej choroby lub starości, stan granicznego emocjonalnego napięcia lub melancholii – tam poszukuje Grudziński „klucza” do życia artysty i do jego twórczości.

Dwie strategie: nadpisywania kolejnej wersji historii oraz nadawania szczególnego, decydującego, w jakim sensie cudownego znaczenia jakiemuś jej fragmentowi, jakiemuś epizodowi z życia malarza, są częstą cechą tekstów Herlinga o sztuce. Tylko że w taki sposób skonstruowane biografie nabierają szczególnego rysu, mianowicie upodabniają się do mitu albo, by posłużyć się słowem chyba bliższym pisarzowi, do legendy. We wrześniu 1990 roku, w kilka miesięcy po ukończeniu szkicu o Caravaggiu i na krótko przed *Rembrandtem w miniaturze*, Herling notował w *Dzienniku*: „Legendy zmieniają się nieustannie, aż przybierają formę doskonałą, najbardziej wymowną, wolną od zbędnego balastu”<sup>12</sup>. W dążeniu do formy doskonałej, ze świadomością i intencją, Grudziński pisze biografie zmitologizowane, biografie-legendy. „Rzecz w tym – cytuję teraz jego słowa – że sugestywna legenda silniejsza jest od prawdy”. I sama jest dla Herlinga prawdą, chyba nawet prawdą wyższego rzędu, dlatego szkic o Rembrandcie może zakończyć słowami: „Obojętne, najzupełniej obojętne, czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie

<sup>10</sup> W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim Herling mówił o sobie następująco: „Nie chcę nadużywać słów, ale uważam, że z natury i z upodobań jestem pisarzem z zainteresowaniami metafizycznych”. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 152.

<sup>11</sup> Tamże, s. 367 oraz 369.

<sup>12</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, Kraków 2012, s. 729 (29 września 1990).

jego śmierć”. Trzeba to czytać następująco: w mojej legendzie Rembrandt tak właśnie umarł, taka „naprawdę” była śmierć Rembrandta.

## Gustaw Herling-Grudziński i tradycja żywotów

Nawet jeśli w momencie pisania o Uccellu Herling nie znał relacji Vasariego, nazwisko włoskiego biografa podsuwa nam istotny trop. W *Żywotach* Vasari, ów „zbieracz anegdot”, jak trafnie i z sympatią określił go Gustav Hocke, często stosuje zabieg podobny do opisanego przed chwilą, przyznając jakiemuś wydarzeniu w biografii artysty – np. ujawnieniu w szczególnych okolicznościach wybitnego talentu w bardzo młodym wieku (np. żywotach Giotta, Michała Anioła) – wyjątkową rangę cudowności. Nie tylko tytułem swego dzieła (*Vite...*) nawiązuje Vasari do antycznych żywotów bohaterów i chrześcijańskiej tradycji hagiograficznej. *Vite* Vasariego – tak czytał je m.in. Paul Barolsky – choć oparte na rzeczywistych, możliwych do zweryfikowania przekazach o życiu artystów, są przede wszystkim dziełem literackim, zbiorem starannie skonstruowanych według pewnych utartych modeli (bohater, antybohater, czarny charakter) portretów, „fikcją” o wyraźniej ambicji mitotwórczej<sup>13</sup>. Dalekim spadkobiercą tradycji „żywotów” jest w swoich tekstach o sztuce – nie tylko w opowiadaniu *Z biografii Diego Baldassara*, które jest żywotem-legendą odbitym w krzywym zwierciadle – Herling-Grudziński.

Być może nie każda biografia z równą łatwością poddaje się mitologizacji, ale też grono ulubionych artystów Herlinga nie jest liczne. Pisarz nie jest odkrywcą zapomnianych dzieł i postaci, najlepiej czuje się w towarzystwie największych i uznanych mistrzów sztuki nowożytnej. Jak objawia się ich wielkość (i co stanowi niezbędny element legendy artysty)? Grudziński odpowiada: objawia się w ich zdolności ocierania się w swych obrazach o „inną rzeczywistość” oraz w ich samodzielności, odrębności artystycznej drogi, w prowadzącej do wyobcowania niezwykłości. O figurach Duccia pisze Herling, że w nich „odbywa się chwilami przemiana widzialnego w niewidzialne”<sup>14</sup>,

---

<sup>13</sup> Por. P. Boralskiego *Michelangelo's Nose*, University Park 1990, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, University Park 1991, *Giotto's Father and the Family in Vasari's Lives*, University Park 1992. Por. także teksty zebrane w tomie *Reading Vasari*, ed. by A.B. Barriault, A. Ladis, N.E. Land, and J.M. Wood, Athens 2005.

<sup>14</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1, s. 323 (27 lutego 1975).

w płótnach Vermeera widzi pisarz nadzieję „ujrzenia z daleka przynajmniej i na mgnienie oka największej i zazdrośnie skrywanej tajemnicy”<sup>15</sup>, obrazy Chardina są pościgiem „za ukrytą substancją i za innym wymiarem przedmiotów”<sup>16</sup>, Antonello da Messina „chciał poprzez Ukrzyżowanie ukazać skrót powszedniej doli człowieczej”<sup>17</sup>, Van Gogh wyrywał się „z uporem ku czemuś przeczuwanemu, lecz nieznanemu”<sup>18</sup>. A teraz fragmenty poświęcone niezależności twórcy: „W wypadku Rembrandta mówienie o jakichkolwiek wpływach zakrawa na niedorzeczność”, Turner „studiował i podglądał wielkich mistrzów, aby ich w końcu wszystkich odrzucić”. I jeszcze cała galeria postaci ekscentrycznych: „eremita Uccello”, „malarski galernik” Lotto, „dziwak” Piranesi, *peintre maudit* Caravaggio. Dar wejrzenia w istotę rzeczy oraz niezależność talentu – nie jest trudno wskazać źródło, z którego czerpie Grudziński. Pisarz przywołuje tu dwie idee: boskiej inspiracji oraz wrodzonego i niepowtarzalnego talentu, stanowiące od antyku oś refleksji nad wyjątkowością aktu twórczego. Innymi słowy, przywołuje legendę geniuszu artystycznego, wywodzącą się z myśli greckiej, głównie z poezji Pindara i dialogów Platona, i poddawaną w ciągu następnych dwu i pół tysiąca lat nieustannej (głębokiej zwłaszcza w okresie dojrzałego renesansu i romantyzmu) aktualizacji<sup>19</sup>. Była ona od XVI wieku stałym elementem żywotów artystów, a biografia boskiego Michała Anioła, *divino Michel Angelo*, pióra Vasariego jest jej może najdoskonalszym przykładem<sup>20</sup>. Myślę, że taka jest genealogia biograficznych szkiców Herlinga-Grudzińskiego: jest on spadkobiercą literackiej tradycji artystycznych *vite*. Jakie ma to konsekwencje dla jego pisarstwa o sztuce?

<sup>15</sup> Tamże, t. 1, s. 529 (koniec listopada 1978).

<sup>16</sup> Tamże, t. 1, s. 556 (5 kwietnia 1979).

<sup>17</sup> Tamże, t. 1, s. 761 (26 listopada 1981).

<sup>18</sup> Tamże, t. 2, s. 529 (18 lutego 1988).

<sup>19</sup> P. Murray, *Poetic Genius and its Classical Origins*, w: *Genius. The History of an Idea*, red. P. Murray, Oxford 1989, s. 9–31. Reinterpretacja klasycznego motywu boskiej inspiracji jest także podstawą wielokrotnie akcentowanego przez Herlinga-Grudzińskiego rozróżnienia na „literatów” i „pisarzy”: „Cechą – nie jedyną oczywiście – »literatury« jest sztuczność zamknięta w obrębie lepszego czy gorszego »warsztatu«. Podczas gdy »pisarstwo« powstaje z impulsu, który pisarzem naprawdę owłada i mało liczy się z wymogami i regułami »warsztatowymi«” (G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, s. 423 (13 lutego 1987)).

<sup>20</sup> M. Kemp, *The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View*, w: *Genius. The History of an Idea*, s. 32–53, zwłaszcza s. 42–49.

## Życie i dzieło – stosunek przyległości

Tradycja malarska, wzorce ikonograficzne, specyfika medium obrazowego, oczekiwania zleceniodawcy, warunki kontraktu, ambicja rozwiązania problemu malarskiego? Tak, może, Herling ich roli nie kwestionuje zupełnie, ale właściwie nie poświęca im uwagi. Artyści-geniusze w jego tekstach są jakby zaimpregnowani przed krępującą presją zewnętrznego świata. Ich twórczość jest zakotwiczona w ich własnej historii, ich biografii, jest wynikiem tylko ich wyborów, znakiem tylko ich poszukiwań, celów i pragnień. Bardzo wiele fragmentów *Dziennika* poświęconych malarstwu skonstruowanych jest w podobny sposób: rozważania na temat twórczości artysty poprzedzone są przywołaniem epizodu z jego życia. Tak pisze Herling o Caravaggiu, Lotto, Van Gogh, Rembrandcie, Riberze.

By pokazać, w jaki sposób Grudziński wykorzystuje biografię artysty w kontakcie z jego dziełem, co robi, by zobaczyć i utrwalić „cień wielkiego artysty w jego wielkim dziele”, odwołam się do tekstów poświęconych Caravaggiowi, Rembrandtowi i Vermeerowi. Są to zresztą artyści, zwłaszcza Caravaggio i Vermeer, wyjątkowo obecni w pisarstwie Grudzińskiego, przywoływani wielokrotnie na kartach dziennika i esejów.

Praktykę pisarza proponuję opisać przy pomocy kategorii odpowiedniości, bo taką relację – można ją także nazwać stosownością, przyległością, harmonią – między biografią a dziełem ustala w swych tekstach Herling. Dałoby się tę relację najprościej scharakteryzować tak: Grudziński dostrzega/ustala głęboką, doskonałą zgodność między życiem i osobowością artysty a jego twórczością. Gwałtowności charakteru Caravaggia odpowiada gwałtowność jego płócien, tajemnicze obrazy Vermeera są odzwierciedleniem jego tajemniczej biografii. By ów związek między życiem i dziełem wzmocnić, opisuje je tymi samymi słowami, w tej samej poetyce.

Próba wyjaśnienia popolitości figur świętych na obrazach Caravaggia poprzez jego związki z nurtem katolickiego pauperyzmu świadczy, zdaniem Grudzińskiego, „o słabej znajomości temperamentu Caravaggia”<sup>21</sup>. Temperament, osobowość malarza decydują o formie i treści jego dzieła. „Gwałtowny, porywczy, wiecznie najeżony, kłótlivy w bójkach do krwi, ścigany jako zabójca człowieka, rozdarty między impulsem ucieczki i pragnieniem powrotu tam skąd uciekł”, Caravaggio gwałtowności i rozdarciu daje wyraz w swych obrazach, w pociągających go scenach dekapitacji i biczowania. „W neapolitańskim *Bi-*

---

<sup>21</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, s. 674–683. Wszystkie cytaty tamże.

czowaniu [...] nadał niesamowitą ekspresję figurom bicujących, wdarł się w nie z rozpaczliwą furią". Tak jak jego biografia pełna jest „obszarów cienia”, tak jak „miał wbity za skórę cień śmierci”, tak cień, kontrast światła i cienia, jest istotą jego malarstwa: „Caravaggio był malarzem nieustannego zmagania się światła z cieniem. Miało ono dla niego taki sam posmak tajemnicy jak nieuchwytnie mierzenie się, wzajemne przenikanie się życia ze śmiercią”.

Podobnie Rembrandt – i jego biografia kryje klucz do jego malarstwa: „Należy znać to życie, nie dla zaspokojenia ciekawości, lecz dla lepszego zrozumienia autoportretów Rembrandta”<sup>22</sup>. Czym był autoportret w epoce nowożytnej? Czym były zwłaszcza autoportrety amsterdamskiego mistrza, zjawisko, ze względu na ich liczbę i jakość artystyczną, bez precedensu w historii sztuki? Niektóre mają niewątpliwie charakter studiów afektów, w innych podejmuje Rembrandt grę z legendą wielkich mistrzów sztuki włoskiej i północnej, jeszcze inne były może swego rodzaju wizytówkami artysty, ukazującymi go niejako dwukrotnie poprzez wizerunek (twarz) i mistrzostwo wykonania (rękę, manierę) lub stanowiły w pierwszym rzędzie próby rozwiązania problemów malarskich czy rytowniczych<sup>23</sup>. Herling w swym wyjaśnieniu idzie jednak zupełnie inną drogą, wytyczoną jeszcze przez autorów wieku XIX (którzy zresztą dopiero na dobre odkryli Rembrandta-autoportrecistę): „W autoportretach Rembrandt postawił sobie za cel systematyczne, uporczywe śledzenie własnej twarzy, jako wyrazu zmian psychicznych”<sup>24</sup>. Czy pisarz przyjąłby krytykę, że jest to wyjaśnienie ahisteryczne, bo oparte na takim rozumieniu artystycznego „ja”, które było odkryciem dopiero późnego wieku XVIII i epoki romantyzmu? Nie, ponieważ wielokrotnie dawał wyraz wierze w istnienie pewnej niezbywalnej części ludzkiej duszy, która właśnie jest ahisteryczna. A tę w swych portretach, zdaje się mówić Grudziński, próbował zgłębić Rembrandt.

*Perły Vermeera* otwiera długa lista pytań o życie XVII-wiecznego mistrza<sup>25</sup>. Pytań bez odpowiedzi, które „prowadzą do jednej konkluzji: cokolwiek

<sup>22</sup> G. Herling-Grudziński, *Rembrandt w miniaturze*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, s. 734–743. Wszystkie cytaty tamże.

<sup>23</sup> Na temat autoportretów Rembrandta zob. m.in.: E. van de Wetering, *Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts*, w: *Rembrandts Selbsbildnisse*, red. C. White i Q. Buvelot, Stuttgart 1999, s. 8–37; V. Manuth, *Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption*, w: *Rembrandts Selbsbildnisse*, red. C. White i Q. Buvelot, Stuttgart 1999, s. 38–57; A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 198–210.

<sup>24</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, s. 736 (*Rembrandt w miniaturze*).

<sup>25</sup> Tenże, *Perły Vermeera*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, s. 809–819. Wszystkie cytaty tamże.

o nim wiemy, jest płodem bądź imaginacji, bądź intuicji. A im mniej wiemy na pewno, tym bardziej zagęszcza się tajemnica”. Tajemnica, która jest zarazem „podstawowym elementem sztuki Vermeera”. Do jej rozwikłania można się zbliżyć, klucz tkwi w przywiązaniu mistrza do rodzimego Delft. Z miłości do miejsca, mówi Herling, bierze swe źródło malarstwo Vermeera. Wokół tych dwóch motywów – tajemnicy i miłosnego przywiązania artysty do mikrokosmosu-Delft – zbudowany jest tekst Grudzińskiego; w szkicu pojawia się jeszcze wątek fascynacji artysty perłą: „Każdy jego obraz jest perłą”.

Metaforyczny obraz perły skłania mnie do tego, by esej Herlinga-Grudzińskiego zestawić z innym, z górą pół wieku wcześniejszym tekstem o holenderskim mistrzu, z piękną próbą Reného Huyghe’a *Poetyka Vermeera*<sup>26</sup>. Myślę, że taka konfrontacja pomoże naświetlić jeszcze inny ważny aspekt pisarstwa Herlinga o malarstwie (a przy tym zasygnalizuje kolejny problem, którego nie będę tu rozwijać: stosunku pisarza do historii sztuki<sup>27</sup>). Huyghe jest historykiem sztuki, ale – wbrew przypuszczeniu Herlinga – nie wzdusza pogardliwie ramionami na myśl o skojarzeniu malarstwa Vermeera z perłą. Przeciwnie, tak właśnie je określa („Czy to perłę obracałem w palcach? Czy był to raczej obraz Vermeera, o który zawadziło moje urzeczone spojrzenie?”<sup>28</sup>), wskazując przy tym na szereg cech twórczości Vermeera, które i polski pisarz uznał za kluczowe (jak np. tajemniczość). Huyghe szuka nawet w wielkim dziele artysty, choć zamiast o jego „cieniu”, mówi o „duszy”. Ale robi coś jeszcze i w tym ujawnia się istotna odmienność wobec Grudzińskiego. Mówi: „Chcę wiedzieć”. I pyta: „ty obrazie, kim jesteś? nie przemówiłeś jeszcze i trzeba cię wreszcie będzie, oko w oko, poddać przesłuchaniu”<sup>29</sup>. Przesłuchaniu, czyli skrupulatnej analizie, w ramach której Huyghe studiuje drobiazgowo kompozycję obrazów, ich kolor, światło, technikę malarską. Robi tak, ponieważ jest przekonany, że tylko w obrazie samym, a nie poza nim, można odnaleźć „klucz” do jego, jak sam pisze, sekretu. W tym miejscu dotykamy problemu kosztów manifestowanej przez Herlinga-Grudzińskiego postawy wobec sztuki.

---

<sup>26</sup> R. Huyghe, *La poétique de Vermeer*, w: A.B. de Vries, *Jan Vermeer de Delft*, Paris 1948, s. 83–122. Korzystam tu z przekładu polskiego: R. Huyghe, *Poetyka Vermeera*, przeł. S. Barańczak i A.S. Labuda, „Artium Quaestiones” 1995, t. 7, s. 219–256.

<sup>27</sup> Zob. na ten temat: J. Zieliński, dz. cyt., s. 224–227.

<sup>28</sup> R. Huyghe, dz. cyt., s. 221.

<sup>29</sup> Tamże.

## Cena biografizmu

Grudziński niezwykle rzadko, a jeśli już, to bardzo pobieżnie opisuje dzieła sztuki. Wiemy, dlaczego tak jest – to wynik szczególnego nieporozumienia. Pisarz bowiem widzi w opisie dzieła jałową, „bezsensowną” „wyliczankę”, w której specjalizują się jakoby historycy sztuki (niektórzy zresztą istotnie taką obrali specjalizację). Jego, jak podkreśla, interesuje „treść” obrazu i „śmiały się z samego siebie, gdybym nagle wpadł na pomysł opisywania tych rozmaitych konwencji malarskich”. Rzecz w tym, że treść może się w obrazie objawić jedynie poprzez formę, w ramach owych „rozmaitych konwencji malarskich”. Istotą trafnego opisu nie jest zaś „nudna wyliczanka”, lecz – i może się to ujawnić w formie niezwykle zwięzłej, bez „wyliczania piętnastu odcieni kolorów” – wskazanie na konstytutywne cechy danego obrazu jako dzieła malarskiego. Te zaś muszą być podstawą jego interpretacji. Każde wyjaśnienie obrazu, pisze Michael Baxandall (nie jakiś hermeneutyczny radykał, lecz, jak sam się określa, „naiwny, choć sceptyczny intencjonalista”), „zawiera w sobie lub implikuje jego drobiazgowy opis”. Wyjaśnienie staje się w gruncie rzeczy „częścią opisu”. W obrazie samym tkwi istota dzieła, której odsłonięcie, wyjaśnienie może się dokonać tylko poprzez opis i w opisie<sup>30</sup>. Co nie znaczy, że Baxandall kwestionuje wagę zewnętrznych instancji, odwrotnie – podkreśla znaczenie historycznych warunków zaistnienia obrazu. Tyle tylko, że muszą się one ujawnić w warstwie obrazowej. Tę zależność między dziełem a okolicznościami jego powstania nazywa Baxandall „intencją obrazu”, nie „intencją artysty”, ale właśnie „obrazu”<sup>31</sup>. Gdybyśmy chcieli przejść na pozycje bardziej zdecydowane, moglibyśmy przywołać w tym miejscu tytułowe pytanie z książki W.J.T. Mitchella: *What do pictures want? Czego chcą obrazy?*<sup>32</sup>

Herling nie zadaje sobie takiego pytania, ponieważ – choć niewątpliwie przeczuwa ją – nie respektuje specyfiki medium obrazowego, jakby nie dowiedział, że obraz „sam z siebie”, w swojej malarskiej strukturze, jest zdolny ujawnić swą istotę. Grudziński często patrzy – z fascynacją i miłością, to bez wątplenia – nie na obrazy, lecz przez obrazy, nie na płaszczyzny pokryte farbami w określonym porządku, lecz – wyostrzam trochę – na świadectwa, dokumenty. Obrazy są płaskie, ale pisarza nie interesuje, w jakim stosunku pozostają do siebie elementy przedstawione, gdy czytać je w porządku płaszczyznowym.

<sup>30</sup> M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985, s. 1, także s. 10–11.

<sup>31</sup> M. Baxandall, dz. cyt., s. 41–42.

<sup>32</sup> W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago 2005.

A przecież nie raz mógł się pokusić o taką refleksję. Czy tak przez niego wykpiwane Berensonowskie poszukiwanie „walorów dotykowych” obrazów nie jest właśnie doświadczeniem ich płaszczyznowości *à rebours*? Nie jest tu moim celem zgłaszanie pretensji pod adresem Grudzińskiego, tylko wskazywanie, że poszukując zewnętrznej legitymizacji obrazów (m.in. w biografii twórcy), odebrał sobie możliwość jeszcze innej, kto wie, może płodniejszej lektury obrazów. Odebrał też sztuce jej autonomię, o którą, jak chyba wierzył, walczył.

Grudzińskiego potrzeba zakorzenienia obrazu w rzeczywistości poza-obrazowej miała, jak mi się wydaje, jeszcze co najmniej jedną konsekwencję: była istotną przyczyną niechęci czy wręcz wrogości pisarza wobec sztuki współczesnej. A właściwie należałoby powiedzieć: była przyczyną porażki pisarza w konfrontacji ze sztuką nowoczesną. Była to bowiem sztuka – przynajmniej na poziomie deklaracji, autokreacji – ostentacyjnie odwracająca się od zewnętrzności, skupiona na sobie samej, celebryzująca swą (rzekomą) autonomię. Niefiguracywny, a więc nieuwikłany w świat zewnętrzny obraz, adorujący sam siebie na nagiej ścianie idealnego, czystego, neutralnego *white cube* – oto ucieleśniony ideał awangardy i modernizmu. Ideał, który okazał się humbugiem, przykrywką dla ideowego (ideologicznego) uwikłania moderny, jednym – obok choćby mitu oryginalności – z jej mitów założycielskich<sup>33</sup>. Herling takiej krytyki obrazu nowoczesnego nie mógł przeprowadzić i to nie tylko dlatego, że nie był dostatecznie obeznany z nowszą sztuką, ale przede wszystkim dlatego, że nie dał sobie szansy rozpoznania jej założeń. Oczywiście, Grudziński swoją batalię przeciw sztuce nowoczesnej prowadził z innej pozycji, zarzucając jej „pustkę”, „nędzę”, „atrofię wyobraźni, wrażliwości, inteligencji”, „szarlatanerię”, „błazeństwo”, brak treści, antytradycjonalizm<sup>34</sup>. Sedno jednak w tym, że jego ciosy były na ogół chybione, ostrzeżliwał pozycje dawno przez przeciwnika opuszczone: domagał się od sztuki, by była tym, czym być nie chciała, by realizowała cele, które były jej obce, by czerpała z tradycji, z którą chciała zerwać. Herling nie rozpoznał istoty sztuki nowoczesnej, nie mógł być więc w polemice z nią skuteczny. A nie rozpoznał, ponieważ nie dawała ona łatwego zewnętrznego punktu zaczepienia w postaci anegdoty, legendy, biografii. Ani zapisy w *Dzienniku*, ani opowiadanie *Z biografii Diego Baldassara*, mimo polemicznego ognia, retorycznego polotu (zwłaszcza w opowiadaniu), głębokiego przekonania autora o słuszności

---

<sup>33</sup> T. de Duve, *Clement Greenberg between the lines: including a previously unpublished debate with Clement Greenberg*, translated by B. Holmes, Paris 1996.

<sup>34</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, s. 432–433 (28 marca 1987).

swych sądów, nie stanowią, w mojej opinii, przekonującej odpowiedzi na pytanie o sztukę nowoczesną.

### ***Ut poesis pictura. Posumowanie***

Herling-Grudziński miał świadomość ograniczoności swego spojrzenia na malarstwo; tyrady pod adresem historii sztuki są jej przejawem *sui generis*. Wierny tradycji *ut poesis pictura*, w sztuce szukał opowieści, fabuły, bohatera (do rangi tej, jak się starałem pokazać, często awansował malarz), w pisarstwie o sztuce aktualizował tradycję literackiego gatunku żywota artysty. Swą postawę wobec sztuki sam zresztą chyba najtrafniej scharakteryzował, nazywając się „bywalcem wystawowym o typowo literackich reakcjach na malarstwo”<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 23.



## Gustaw Herling-Grudziński a malarstwo. Na marginesie ostatnich zapisków *Dziennika pisanego nocą*

**J**an Zieliński w szkicu zatytułowanym *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki* podkreślał, że „autor *Innego Świata* sam nie określa się mianem historyka sztuki”, i sugerował, że to „krytycy piszący o dziele Herlinga-Grudzińskiego raz po raz nobilitują jego rozważania o sztuce, wyznaczając im rangę wyższą, niżby to wynikało z szacunków statystycznych, z ilości poświęcanego sprawom sztuki miejsca”<sup>1</sup>. Na dowód przywołał sądy Wojciecha Karpińskiego i Krzysztofa Pomiana. Przytoczenia te są jednak szczątkowe i deformują przesłania cytowanych prac. Wojciech Karpiński w opublikowanym w dwudziestym dziewiątym numerze „Tygodnika Powszechnego” z 1981 roku szkicu zatytułowanym *Proza Herlinga-Grudzińskiego* przygląda się problematyce *Innego Świata*, dwóm opowiadaniom (*Wieża*, *Pietà dell’Isola*), wybranym esejom z tomu *Drugie Przyjście* i opublikowanym do 1981 roku zapiskom z *Dziennika pisanego nocą*<sup>2</sup>. W zakończeniu swych uwag stwierdza:

*Dziennik pisanynocą* wydaje się często portretem człowieka porażonego ogromem ludzkich nieszczęść i szaleństw historii. Czasem zdarzają się momenty olśnienia, zachwycenia sztuką. Ratują przed melancholią. Herling-Grudziński poświęcił wspaniałe strony malarstwu. [...]

---

<sup>1</sup> J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch i R.K. Przybylski, Poznań 1991, s. 223.

<sup>2</sup> Zob. W. Karpiński, *Proza Herlinga-Grudzińskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1981 nr 29, s. 4–5.

W *Dzienniku pisanym nocą* niezapomniane wrażenie wywierają rysowane cienką, błyskawiczną kreską autoportrety w pejzażu, a raczej autoportrety w formie pejzażów<sup>3</sup>.

Uwagi Karpińskiego o stosunku Herlinga-Grudzińskiego do sztuki mają wyraźnie marginesowy charakter, a towarzyszące im refleksje wskazują, że Karpiński – przywołując Honoré Daumiera, Francisca Goyę i Giovanniego Battistę Piranesiego – próbuje znaleźć duchowego „patrona” dzieła Herlinga, pragnie uchwycić i zilustrować istotę pisarstwa, istotę autorskiego głosu twórcy *Innego Świata*. Karpiński ucieka od rozważań dotyczących stosunku Herlinga-Grudzińskiego do sztuki, chociaż – co nie jest bez znaczenia – duchowych ojców Herlingowego duktus stylistycznego poszukuje i znajduje wśród malarzy. Jan Zieliński z eseju Karpińskiego wybrał jedno zdanie („Herling-Grudziński poświęcił wspaniałe strony malarstwu”<sup>4</sup>) i uczynił je podstawą własnego szkicu. Karpiński ma świadomość, że Herling-Grudziński sztuką zajmuje się od czasu do czasu („zdarzają się momenty”). Zieliński generalizuje twierdzenie Karpińskiego, mocno zmieniając istotę przywoływanego sądu. Poza tym wydaje się, że czynnik frekwencyjny przypadku pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego może być narzędziem zawodnym. Warto o tym pamiętać, przyglądając się tej twórczości, która (choć liczy wiele tomów) opierała się na nieustannym dopisywaniu i „doklejaniu” kolejnych kart zawierających portrety świata i ludzi, debaty nad historią lub współczesnością, notatki z wypraw w świat literatury, dokumentację małych i wielkich sporów. Jak niezwykle czuły sejsmograf notował pisarz reakcje na zbiorowe i jednostkowe erupcje, pochwytywał ludzką wielkość i ludzką małość, przyglądał się życiu i sztuce. Uwagi Herlinga-Grudzińskiego o sztuce są niezwykle ważnym, ale tylko jednym z elementów jego wielkiego dzieła.

Kolejnym przywołanym krytykiem jest Krzysztof Pomian, który także – jak chce Zieliński – przesadnie nobilituje rozważania o sztuce prowadzone przez Herlinga-Grudzińskiego. Krzysztof Pomian jest autorem wstępu do francuskiego wyboru z trzech tomów *Dziennika pisanego nocą* (tom ukazał się w 1989 roku, a autorką przekładu była Teresa Dzieduszycka), wstępu tak przez Herlinga-Grudzińskiego cenionego, że znalazł się w krajowym wydaniu *Dziennika pisanego nocą*<sup>5</sup>. Pomiana w przywołanym tu wstępie interesuje formuła

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 5.

<sup>4</sup> J. Zieliński, dz. cyt., s. 223.

<sup>5</sup> Zob. K. Pomian, *Manicheizm na użytek naszych czasów*, w: G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą. 1971–1972*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 3, Warszawa 1995, s. 5–13 (autorką przekładu oryginalnej francuskiej wersji wstępu jest Ewa Wende).

*Dziennika pisanego nocą* („połączyć w jednym dziele fikcję i rzeczywistość, sztukę, literaturę i politykę, przeszłość i wydarzenia bieżące”<sup>6</sup>), stylistyczna odmienność głosu Herlinga-Grudzińskiego i jego wyobrażenia, obecny w tym dzienniku – budowany przez walkę dwóch ostro oddzielonych zasad (dobra i zła, światła i ciemności, miłości i cierpienia, przykazania i zakazu) – wymiar metafizyczny, interesuje upór, uwaga i odwaga, z jakimi Herling-Grudziński przygląda się rozdzielającej te dwie przestrzenie granicy, wreszcie: nieobecna-obecność autora. Pragnąc skomentować pojawiającą się w tym „dzienniku bez narcyzmu” tendencję do uciekania od wglądów we własne życie intymne, „zatajanie” spraw osobistych i swych solilokwiów, Pomian stwierdza: „Herling sprowadza w nim siebie nieledwie do spojrzenia, które, niczym wiązka światła, wychodzi z oka. I uwidacznia rzeczy. Jak pochodnia Caravaggia w *Siedmiu dziełach Miłosierdzia*. Albo świeca La Toura w jednej z jego Magdalen. Jak latarnia Goi w *3 maja 1808*”<sup>7</sup>. Jan Zieliński właśnie to zdanie – mimo świadomości, iż dotyczy ono kwestii „obecności autora w utworze diarystycznym” i ujmuje tę obecność „poprzez analogię do sztuki” – czyni drugim elementem fundamentu własnego wywodu i stwierdza: „Taki stan rzeczy kusi do wyodrębnienia z *Dziennika pisanego nocą* materiału dotyczącego sztuk pięknych i do hipotetycznego spojrzenia na ten materiał oczyma historyka sztuki”<sup>8</sup>. Tymczasem Pomian w swej niezwykle zmetaforyzowanej wypowiedzi usiłuje – przywołując nazwiska malarzy i tytuły ich dzieł – niemalże unaocznic postawę Herlinga-Grudzińskiego jako gospodarza *Dziennika pisanego nocą*, usiłuje przybliżyć odrębność, osobność, niepowtarzalność zamkniętego w *Dzienniku pisanym nocą* głosu Herlinga-Grudzińskiego. I chociaż wymienia Stendhala, Dostojewskiego, Kafkę i Camusa jako duchowych ojców stylu Herlinga-Grudzińskiego, to ilustracji dla tego pokrewieństwa poszukał wśród przedstawicieli sztuk plastycznych. To podobieństwo argumentacji Pomiana i Karpińskiego – szkic Karpińskiego jest późniejszy – jest dość interesujące. Pomian w swym „widzeniu” Herlinga-Grudzińskiego idzie jeszcze dalej. W pewnym miejscu wstępu czytamy: „Jako miłośnik i znawca malarstwa, które przekłada na literaturę, Herling pragnie ją do niego przybliżyć stylem. Pragnie uobecnić spojrzeniu to, co dlań w rzeczywistości nieosiągalne. Pragnie uzyskać, oszczędzając słów, jak najwięcej mocy plastycznej”<sup>9</sup>. To znaczy, że Pomian nie tyle pisze o Herlingu-Grudzińskim jako o historyku sztuki, ile szkicuje portret

<sup>6</sup> Tamże, s. 9.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> J. Zieliński, dz. cyt., s. 223.

<sup>9</sup> K. Pomian, dz. cyt., s. 10.

Herlinga-Grudzińskiego malarza słowem; nie tyle analizuje Herlingowe referujące lub wartościujące opisy dzieł sztuki, ile przygląda się malarskim walorom niektórych tekstów autora *Dziennika pisanego nocą*. Przytoczmy odpowiedni fragment:

Nie zadowalała go [Herlinga-Grudzińskiego – F.T.] ukazywanie gry pragnień i ambicji. W napotkanej postaci pociąga go i ciekawi ciemność, jaką ona w sobie niesie, otoczka cienia, która ją spowija i której ani psychologia, ani socjologia, ani żadna inna nauka, ani nawet literatura nie potrafi rozproszyć. W obrazach, jakie ukazuje oczom czytelnika, obszary światła i ostrych zarysów zanurzają się zazwyczaj w czerń, w coś, czego nikt nie zdoła wypowiedzieć, bo nikt nie zdoła tego zobaczyć. Świat widzialny odcina się tam od niewidzialnego, choć nie sposób go odeń oderwać<sup>10</sup>.

Pomian – szczególnie w zakończeniu tego przytoczenia – ma zapewne na myśli zdolność prozy Herlinga-Grudzińskiego do generowania tzw. „obrazowości bezpośredniej”, a że ta „obrazowość” uchyla drzwi do metafizycznych przestrzeni, to już zupełnie inna sprawa.

Myślę, że warto zaznaczyć, iż przywołany przez Pomiana obraz Caravaggia *Le Sette Opere della Misericordia* (*Siedem dzieł Miłosierdzia*; inne tłumaczenia tytułu: *Siedem uczynków Miłosierdzia*, *Siedem aktów Miłosierdzia*) znajduje się w neapolitańskim kościele Pio Monte della Misericordia. Kadr uchwycony w dziele Caravaggia – przedstawiciela tzw. „luminizmu tragicznego” – sprawia, że znajdujemy się bardzo blisko ujrzanych w neapolitańskim zaułku zaskakujących typów ludzkich. Pochodnia trzymana przez jednego z członków niezwykle zróżnicowanej grupy namalowanej przez Caravaggia, o której mówi Pomian, najpełniej oświetla umarłego (na obrazie widzimy tylko jego nogi) i młodą neapolitankę, która piersią karmi osadzonego za kratami starca. Ta zaskakująca – budząca erotyczne skojarzenia – czynność stanie się mniej bulwersująca, kiedy przywołamy dawną włoską legendę o córce ratującej ojca skazanego na śmierć głodową, a wyjaśnienia moralizatorskiego sensu całej grupy poszukamy w Biblii. Sporych rozmiarów malowidło Caravaggia – 390 × 260 cm – jest plastyczną ilustracją słów Chrystusa: „Abowiem łaknąłem, a daliście mi jeść; pragnąłem, a napoiłście mię; byłem gościem, a przyjęliście mię; nagim, a przyodzialiście mię; chorym, a nawiedziliście mię; byłem w więzieniu, a przyszliście do mnie”<sup>11</sup>. Kobieta karmiąca starca jest przekornym znakiem pierwszego uczynku miłosiernego („głodnych nakarmić”), a światło pochod-

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 10.

<sup>11</sup> *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka*. Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 1999, s. 2001 (Mt XXV, 35–36).

ni oświetlające grabarza niosącego umarłego wskazuje na siódmy uczynek miłosierny („umarłych pogrzebać”). Rozrywający światłem ciemność obraz Caravaggia zestawia różne wymiary: boski (Matka Boska z dzieciątkiem oraz dwójka aniołów) i ludzki (zgrupowana w zaułku grupa), legendowy (Pera i Cimón jako znak rzymskiej legendy) i realny (zachowania zgromadzonej w zaułku grupy), mający charakter pouczenia (malarskie ekwiwalenty „uczynków miłosiernych co do ciała”) i potocznej obserwacji (np. karmienie piersią starca kieruje w stronę erotyzmu, a gaszenie pragnienia przez jednego z uczestników namalowanej grupy jest tak zachłanne, tak gwałtowne, że – gdyby nie biblijny fragment z Mateusza – trudno w tej czynności dopatrzyć się drugiego uczynku miłosierdzia – „spragnionych napoić”). Także wymieniona przez Pomiana pochodnia nie jest jedynym – a przynajmniej nie najważniejszym – źródłem światła rozjaśniającym świat tego obrazu. Maria Rzepińska pisze: „Caravaggio użył tu kilku źródeł światła, stwarzając skomplikowaną strukturę luministyczną, w której nadal jednak zwyciężcą jest mrok”<sup>12</sup>. Na pewno źródłem światła jest trzymana pochodnia, światło pada prawdopodobnie z otwartych drzwi oberży, ale najważniejsze jest chyba to światło, którego źródło znajduje się poza obrazem (kolejne dwa wymiary!).

Słowa Chrystusa są pouczeniem dla żywych i komentarzem do kary i nagrody na Sądzie Ostatecznym („Pókiście uczynili jednemu z tych braciej mojej najmniejszych, mnieście uczynili”<sup>13</sup>). Caravaggio ilustruje Biblię, ale w jego obrazie większy nacisk położony jest na tych „najmniejszych”. To oni – uwięzieni, opuszczeni, głodni, spragnieni i nieszczęśliwi – są prawdziwymi bohaterami jego dzieła. Dramat nie tyle rozgrywa się pomiędzy męką wieczną a wiecznym żywotem, zbawieniem a potępieniem (wyraźna rozłączność boskiego i ludzkiego wymiaru). Prawdziwy dramat dzieje się tu i teraz, w zaułku jednego z włoskich miast.

Czy pisarstwo Herlinga jest jak światło namalowanej na tym obrazie pochodni – jak chce Pomian – czy też jest ono podobne do źródła światła, które pada na sportretowany ciemny neapolitański zaułek spoza obrazu? Wydaje się, że Herlingowi-Grudzińskiemu bliższe byłoby to metaforyczne – obecne-nieobecne – trzymanie latarni nie tyle poskramiającej mrok, ile wytyczającej w dookolnej ciemności granice prywatnego świata.

Drugi wspomniany przez Pomiana obraz to *Magdalena La Toura*. Pomian nie wymienia konkretnego dzieła. Georges La Tour kilka razy malował postać pokutującej Magdaleny (np. *Maria Magdalena* – olej na płótnie, 134 × 92 cm –

<sup>12</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979, s. 223.

<sup>13</sup> *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka*, s. 2001 (Mt XXV – 40).

znajdująca się w galerii Wrightsman w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku; *Maria Magdalena* zwana Terff – olej na płótnie, 128 × 94 cm – znajdująca się w Luwrze; *Maria Magdalena* zwana Fabius – olej na płótnie, 113 × 93 cm – znajdująca się w National Gallery w Waszyngtonie).

Wszystkie – pisze Rzepińska – są „nokturnami” i wszystkie są równie wspaniałe. [...] Formy bowiem, jakie wydobywa z mroku światło świecy, [...] są tak uproszczone, czyste i klarowne, że wydają się archaiczne. Linie głowy, nóg i torsu *Pokutującej Magdaleny* są tak bliskie formom geometrycznym, jak to bywało u Fouqueta czy Piera della Francesca<sup>14</sup>.

Co prawda Jean Fouquet nie pojawia się w *Dzienniku pisanym nocą*, ale już Piero della Francesca – tak. Obecny jest także La Tour. W zapisie z 4 czerwca 1972 roku Herling-Grudziński, wspominając swą obecność na wystawie obrazów La Toura w paryskiej Orangerie des Tuileries (ekspozycja trwała od 10 maja do 25 września 1972 roku), zanotował:

La Tour, czyli odkrycie zapoznanego geniusza po trzech stuleciach. Jaki wspaniały i mądry malarz! Naturalnie przychodzi na myśl Caravaggio, widać, ile jego realizmowi zawdzięczał mistrz z Lotaryngii, ale powinowactwo tkwi raczej w technice niż w wizji. *Tableaux nocturnes*, obrazy malowane nocą, przy świecy (przeważnie) lub odbłasku lampki oliwnej, to cud czystości (niekiedy aż abstrakcyjnej czystości) nocnej refleksji o „wszystkich naszych dziennych sprawach”<sup>15</sup>.

Grudziński w swym zapisie milczy na temat Magdalen – „o!śniewa” go *Gra w kości*, „przykuwa” *Kobieta zajęta iskaniem (La Femme à la Puce)*. Przesłanie zapisu Herlinga-Grudzińskiego jest jednoznaczne: światło świecy – tak, ale nie tyle namalowane światło namalowanej świecy, ile blask świecy rzeczywistej, tej stojącej w pracowni malarza. Wspominając o XVII-wiecznej inwazji śmierci w Lotaryngii, o jej spowszechnieniu, podkreśla: „Na nią też natykał się co noc La Tour, zamknięty ze swoimi modelami i rozmyślaniami w przestrzeni wyrwanej ciemnościom przez drżącą świecę”<sup>16</sup>.

Ostatnim z przywołanych przez Pomiana obrazów jest Francisco Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku* – olej na płótnie, 266 × 345 cm – znajdujący się w Madryckim Museo del Prado. Gustaw Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą* przywołuje postać i obrazy Francisco Goi.

---

<sup>14</sup> M. Rzepińska, dz. cyt., s. 282.

<sup>15</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 3, s. 171 (zapis z 4 czerwca 1972, b.m.).

<sup>16</sup> Tamże.

Między innymi wspomina jego *Panikę i chaos*, akwafortę z cyklu *Kaprysy*, opatrzoną wymownym tytułem *Gdy rozum śpi, budzą się demony*, cykl rycin *Okropności wojny* i – ponoć przez Goyę namalowany – portret zatytułowany *Martwa mniszka*, którego bohaterce poświęcił nawet oddzielny utwór (*Monolog o martwej mniszce*). O *Rozstrzelaniu powstańców madryckich 3 maja 1808 roku* nie ma w jego pismach ani słowa. Latarnia, o której mówi w swym szkicu *Pomian*, stoi pomiędzy pochylonym szeregiem plutonu egzekucyjnego – niemalże baletowe ugięcie lewych nóg! – a grupą rozstrzeliwanych. Żołnierze napoleońscy ukryli zbrodnię w ciemnościach nocy, ale kula i oko potrzebują światła. Jednakże stojąca przed strzelającym szeregiem latarnia nie tyle przyświeca śmierci – ta zawsze trafi bezbłędnie – ile wartościująco znakuje jednego z rozstrzeliwanych. Rozświetlona światłem latarni biała koszula tego, który za chwilę upadnie w najpełniejszą ciemność, jego uniesione w górę białe ramiona – jakby rozkładane na ramionach nieistniejącego krzyża. Ginącemu towarzyszy rozpaczający tłum, pogrążony w modlitwie zakonnik, a przed nimi z rozłożonymi rękami leży – w kałuży krwi – zabity wcześniej w tej kolejce po śmierć.

Chyba raczej ma *Pomian*, przywołując ten obraz Goi, ale Grudziński inaczej posługuje się kolorami. W napisanej w 1958 roku w Neapolu *Wieży* odnajdziemy scenę rozstrzelania. Opis – niemalże wytrawiona słowami akwaforta! – prezentuje scenę dzienną. Wszystko, co przedstawione, zdaje się tu zależeć od kaprysów losu. „Nie wiadomo dokładnie jak w pole widzenia tego dramatu wojennego – pisze Herling-Grudziński – wszedł samotny domek odległy o trzy kilometry od wsi: czy szepnęła o nim słówko kierowcy niemieckiemu któraś z kobiet, czy też zobaczył go ze skraju drogi wiejskiej jeden z żołnierzy”<sup>17</sup>. Egzekucja odbędzie się błyskawicznie. „Kiedy ciężarówka niemiecka w eskorcie czterech motocykli znikła za zakrętem szosy prowadzącej ku miastu – czytamy w opowiadaniu – na placu oślepiąco białym od słońca i kredowych fasad kościoła i małego *Municipio* leżał olbrzymi czarny ptak w kałuży krwi, z rozczapierzonymi na krzyż skrzydłami sutanny. Gromada kobiet i dzieci, zbита pod drzwiami kościoła, nie ruszała się z miejsca”<sup>18</sup>. Joanna Bielska-Krawczyk, przyglądając się roli czerni w pisanych obrazach Herlinga-Grudzińskiego, twierdzi, że przedstawiona na nich wizja „świata według Herlinga zbliża przedstawienie do »eschatologicznej makabry« czarnych malowideł Goi z *Quinta del Sordo*, ilustrujących grozę i okrucieństwo życia. Podobieństwo to staje się czytelne zwłaszcza w *Innym świecie* [? – F.T.], gdy czernią związana jest

<sup>17</sup> G. Herling-Grudziński, *Wieża*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 2: *Skrzydła Ołtarza*, Warszawa 1977, s. 36.

<sup>18</sup> Tamże, s. 37.

z »okropnościami wojny«<sup>19</sup>. Ale w scenie ukazanej w *Wieży* mamy do czynienia z – ulubionym przez Grudzińskiego<sup>20</sup> – trójkolorystycznym akordem: dominuje biel, dopełniają ją czerń i czerwień. Bielska-Krawczyk pomija białe „tło podkładu” i w tej scenie widzi przede wszystkim zakłócający harmonię kolorystyki *Wieży*: „nagły zgrzyt czerwieni i czerni związanych ze śmiercią rozstrzelanego księdza”<sup>21</sup>.

Wróćmy jednak do uwag Zielińskiego. W pewnym miejscu swego szkicu Zieliński stwierdza, że w przypadku Herlinga-Grudzińskiego „uderza zewnętrzna, pozaartystyczna motywacja wyróżniania poszczególnych dzieł”<sup>22</sup>. To słuszne i prawdziwe stwierdzenie, trudno jednak je zaakceptować jako pewnik, gdy zostaje ono poprzedzone następującą sugestią:

Po obejrzeniu *Piazza del Popolo*, obrazu z roku 1921, autor udaje się na ten plac („centrum naszego życia w powojennym Rzymie”) i konfrontuje malarstwo Bonnard’a z własnymi wspomnieniami: „Raj utracony, czas utracony, nawet sztuka nie potrafi ich wskrzesić inaczej niż cieniem cienia, ale... ach, jak człowiek kocha się skrycie w cieniach!”<sup>23</sup>.

Zieliński kładzie nacisk na obecny w dziennikowej wypowiedzi element wspomnieniowy i sugeruje, że mechanizmem, który „popchnął” Herlinga-Grudzińskiego do płótna Bonnard’a, jest przechowywany w pamięci obraz dawnego szczęścia. Ale napowietrzny most pomiędzy dziś a wczoraj buduje nie tylko pragnienie ułudy powrotu do minionego szczęścia, Herling-Grudziński ujawnia także inne – dość prozaiczne – przeszło czasowe: w roku 1947 Józef Czapski opublikował w pierwszym, czerwcowym numerze paryskiej „Kultury” szkic o zmarłym w styczniu 1947 roku Bonnardzie, zatytułowany *Raj utracony*, wystawę Bonnard’a w rzymskiej Willi Medici w 1971 roku omawia Dino Buzzati w artykule *Paradisi di Pierre Bonnard*. Jednakże dokonany przez Grudzińskiego zapis z 3 grudnia 1971 roku nie tylko mówi o zewnętrznej, pozaartystycznej motywacji wyróżnienia dzieła Pierra Bonnard’a, sugeruje także proces przeciwny. W dzienniku czytamy przecież: „Prosto z Akademii Francuskiej poszedłem na plac namalowany przez niego pół wieku temu (centrum nasze-

---

<sup>19</sup> J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłość i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 162.

<sup>20</sup> Bielska-Krawczyk podkreśla dużą częstotliwość występowania u Grudzińskiego czerni oraz „skłonność pisarza do posługiwania się czerwienią i bielą”. Tamże, s. 135.

<sup>21</sup> Tamże, s. 145.

<sup>22</sup> J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, dz. cyt., s. 227.

<sup>23</sup> Tamże, s. 227–228.

go życia w powojennym Rzymie), usiadłem w wyludnionej wczesnym ranem kawiarni”<sup>24</sup>. Nie tylko życie „popchnęło” pisarza w świat sztuki, także sztuka usiłowała go „cofnąć” w minione życie. Emocjonalne wyznanie Grudzińskiego („ach, jak człowiek kocha się skrycie w cieniach!”) mówi o niesionych we własnym wnętrzu wspomnieniach (cienie minionego szczęścia, cienie minionego czasu) i o sztuce, która – podobnie jak pamięć – staje się pułapką zastawianą przez artystów na niezwykle ulotne, znikliwe cienie. Bywa, że jest pusta, ale zdarza się, że pochwytuje niezwyklego – jak zobaczymy później: nieśmiertelnego! – gościa. Refleksje Grudzińskiego po obejrzeniu obrazu Bonnarda nie przesadzają niczego, chociaż uwaga o „wyludnionej wczesnym ranem kawiarni” (rok 1971) – jeżeli skonfrontujemy ją z „pustawym” jeszcze, namalowanym przez Bonnarda placem (rok 1921) – dość mocno sugeruje obecność cienia.

W lipcu 1991 roku w szkicu *Perły Vermeera* Gustaw Herling-Grudziński – kwestionując zdroworozsądkowe wyjaśnienia tajemnicy obecności pereł na obrazach Vermeera – wyznał:

Ale ja, nie będąc historykiem sztuki, lekce sobie ważę sądy i wyjaśnienia wyważone, oparte na tzw. konkretnych przesłankach, i w moich wizerunkach wybranych malarzy szukam czegoś zupełnie innego. Czego? Tego samego, co stanowi podstawę krótkiej noweli: poetyckiego jądra; w wypadku malarzy – poetyckiego jądra ich sztuki<sup>25</sup>.

To wyznanie dopełnione zostaje zdaniem:

A zatem umocniłem się stopniowo w przekonaniu (albo, jak zawyrokowałby historyk sztuki, wzruszając ramionami, uroiłem sobie), że Vermeer był zafascynowany tajemnicą narodzin i powolnego – bardzo powolnego, prawie statycznego – wzrostu perły. Perła rośnie i dojrzewa latami w muszli wokół jądra wielkości ziarenka piasku, w tempie, które wolno nazwać czasem zatrzymanym<sup>26</sup>.

Powyższy fragment wiele mówi. Herling-Grudziński nie tylko deklaruje, że nie jest historykiem sztuki, nie tylko ogólnie definiuje powinności przedstawiciela tej profesji, ale przekonuje także o prawie do ucieczki od zdroworozsądkowych rozstrzygnięć w obliczu namalowanego świata. I co ciekawe – zdradza, że ma ulubionych („wybranych”) malarzy, których dzieła speł-

<sup>24</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 3, s. 124 (zapis: 3 grudnia 1971; b.m.).

<sup>25</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 7, Warszawa 1997, s. 262 (*Perły Vermeera*; datowane: *Lipiec 1991*).

<sup>26</sup> Tamże, s. 262–263.

nią cele, jakie on sam stawia swojej sztuce. Dopowiedzmy także, że autor powyższego wyznania nie tyle „lekceważy” historyków sztuki – cały szkic *Perły Vermeera* pokazuje, z jaką uwagą śledzi ich poczynania – ile „lekce sobie waży sądy i wyjaśnienia wyważone”, a całe niemalże poetyckie skonfrontowanie „wagi” przywiązywanej przez siebie do napotkanych sądów i wyjaśnień z „wagą” przypisaną owym sądom i wyjaśnieniom, świadczy nie tylko o **odwadze**, ale także o **u-wadze**. Grudziński nie tyle odmawia prawa do racjonalizacji zamkniętego w ramy świata, ile domaga się prawa do rozsadzającego te ramy wybuchu wyobraźni. I na pewno nie postuluje – jak chce Irena Furnal<sup>27</sup> – aby obraz traktować jak nowelę. Łączenie istoty dobrej (czyli „krótkiej”) nowelistyki (szerzej: literatury!) i istoty dobrego obrazu (szerzej: malarstwa!) z obecnością „poetyckiego jądra”, nie musi oznaczać, i nie oznacza, identityczności. Sięgnięcie po pojęcie tak bardzo związane z liryką nie tyle potwierdza, że literatura i malarstwo „to jeden obszar kreacyjnej aktywności człowieka, na którym różnice tworzywa i środków artystycznego wyrazu nie mają tak wielkiego znaczenia”<sup>28</sup>, ile raczej sugeruje, podpowiada warunek konieczny prawdziwej, wielkiej sztuki. Poszukiwane przez Herlinga-Grudzińskiego „poetyckie jądro” funkcjonuje ponad kategoriami literackości i malarskości. W przypadku omawianych obrazów Vermeera tym „poetyckim jądrem” jest niepojęta współobecność w jednym miejscu „czasu zatrzymanego” i „płynącego czasu zaczętego działania”<sup>29</sup>. Tym są tajemnicze perły na obrazach Vermeera. Marek Zagańczyk, sporządzając w swym *Kajecie lektur* zapiski dotyczące *Sześciu medalionów i Srebrnej Szkatułki*, wyznał: „[Herling] Chce być jak najbliżej malarstwa, zrozumieć na czym polega tajemnica doskonałości, siła oddziaływania wybranych płócien. Stara się być wierny sobie, oddać w słowach moment olśnienia”<sup>30</sup>. To tropienie znaków tajemnicy, poszukiwanie u wielkich artystów „ukrytej metafory” jest elementem pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> „Obraz jak nowela... To nie przypadkowe zestawienie” – pisze Furnal, poprzedzając to wyznanie cytatem z Herlinga: „Ale ja, nie będąc historykiem sztuki, lekce sobie waży sądy i wyjaśnienia wyważone, oparte na tzw. przesłankach, i w moich wizerunkach wybranych malarzy szukam czegoś zupełnie innego. Czego? Tego samego, co stanowi podstawę krótkiej noweli: poetyckiego jądra; w wypadku malarzy – poetyckiego jądra ich sztuki”. Brak w tym fragmencie ważnego epitetu („konkretnych”) traktuję jako usterkę. Zob. I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto)portrecista*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim II*, red. I. Furnal, Kielce 1995, s. 66 i nn.

<sup>28</sup> Tamże, s. 67.

<sup>29</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 7, s. 261 (*Perły Vermeera*; datowane: Lipiec 1991).

<sup>30</sup> M. Zagańczyk, *Kajet lektur*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 48, s. 133.

<sup>31</sup> Zob. tamże, s. 135.

Konstanty A. Jeleński pisał w jedenastym numerze „Kultury” z 1984 roku:

Lektura trzeciego tomu *Dziennika pisanego nocą* pozwoliła mi wreszcie pełniej zrozumieć znaczenie tytułu wybranego przez autora. Noc, czerń, podziemie, labirynt, mgła to nie metafory, a tworzywo materialnej wyobraźni opowiadań Herlinga, rzeczywiste tło *Innego Świata*. Natomiast zarówno w tym arcydziele, jak w późniejszej jego twórczości nigdy nie gaśnie światło, którego źródło pozostaje tajemnicze, błyszczący na przykład nieprzeniknionym ciemnościom<sup>32</sup>.

W pewnym uproszczeniu mówiąc, Jeleński sugeruje, że tworzywem, w którym pracuje Herling-Grudziński, jest materialna, rzeczywista ciemność we wszystkich możliwych przejawach, a efektem przepracowywania tej ciemności jest nieusuwalna obecność w tych budowanych w czerni światach tajemniczego światła o nieustalonym źródle. Tak jakby z ciemnością (noc, podziemie, labirynt, mgła, „piwniczność”) związana była – pojmowana we wszystkich aspektach – figura zamknięcia, ukrycia, niewiedzy, tak jakby ze światłem nieuchronnie kojarzyło się – pojmowane we wszystkich aspektach – otwarcie, odsłonięcie, wiedza. Furnal – powołując się na Jeleńskiego – stwierdza:

Gra światła z ciemnością oraz inne przenośnie, przy pomocy których prezentował Herling malarzy i ich płótna, a także pisarzy i literaturę, należą do najważniejszych jego własnych osobistych metafor; trafniej może określił to Konstanty A. Jeleński: stanowią „tworzywo materialnej wyobraźni” pisarza<sup>33</sup>.

Ma rację – i jednocześnie jej nie ma. Herling-Grudziński nie tyle wykorzystuje grę światła i ciemności – nawet nie wykuwa światła w ciemności – ile mozolnie zmagą się z dookolną (wewnętrzną i zewnętrzną) czernią („piwnicznością”) i tym wysiłkom towarzyszą tajemnicze rozbłyski. Maria Jasińska-Wojtkowska domaga się, aby w przypadku prozy Grudzińskiego „krąg konotujący »światłość« [...] „zastąpić zdecydowanie skromniejszym określeniem – stref czy raczej szczelin »prześwitów«”<sup>34</sup>. Ryszard K. Przybylski, przyglądając się między innymi ciągle od nowa drażnionemu przez Herlinga-Grudzińskiego „czarnemu” problemowi cierpienia i rozpacz, sięga po nacechowany znaczeniem zwrot „promień nadziei”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> K.A. Jeleński, *Źródło światła w pisarskim podziemiu*, „Kultura” 1984, nr 11, s. 141.

<sup>33</sup> I. Furnal, dz. cyt., s. 76.

<sup>34</sup> M. Jasińska-Wojtkowska, *Strefy mroku w opowiadaniach*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim II*, s. 48.

<sup>35</sup> Zob. R.K. Przybylski, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991, s. 87.

Sporządzone w 2000 roku – nieliczne już – wpisy do dziennika świadczą o ciągłej obecności w *Dzienniku pisanym nocą* Mistrzów pędzla i ich dzieł oraz dokumentują trwałość zauroczenia malarstwem wyrażaną przez autora. W dniu 18 stycznia 2000 roku wspomina pisarz Jana Lebensteina<sup>36</sup>. Pod datą 28 stycznia przytoczy wypowiedź Lebensteina o dowcipnych artystycznych żądaniach Czesława Miłosza<sup>37</sup>, a w rozbudowanym, wspomnieniowo-dygresyjnym, zapisie z 10 lutego przywołany zostanie wakacyjny pobyt w domku Piotra Potworowskiego w Kornwalii. Te zapiski mówią także o malarskim zapamiętaniu się Krystyny Stojanowskiej, kapiście Zygmuncie Waliszewskim, a całość klamruje relacja ze spotkania z Potworowskim w Wenecji pod koniec lat pięćdziesiątych lub na początku sześćdziesiątych<sup>38</sup>. W dniu 3 marca Grudziński, ślęcząc nad katalogiem „wystawy *Serenissima – Światło Wenecji* (dzieła mistrzów weneckich XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)”, rozpisze się – przywołując trzy wersje *Ecce Homo* „wielkiego Antonella da Messiny” – na temat *Imago Pietatis* Giovanniego Battisty Conegliano<sup>39</sup>. W notatce z 10 marca 2000 roku wspomniana zostanie rozmowa z Piotrem Kłoczowskim o „Lebensteinie i Kocie Jeleńskim”<sup>40</sup>.

Wpis z 28 stycznia jest ważny także dlatego, że pojawiają się tam inni reprezentanci malarstwa. Grudziński przywołuje Johanna Heinricha Füssliego, Giorgio Morandiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Józefa Czapskiego, Brunona Schulza, Alfreda Kubina, Paula Cézanne’a i Francisa Bacona. Lista nie jest przypadkowa. Herling-Grudziński – zdumiony wiedzą i wrażliwością komentarzy Miłosza na temat oglądanych wspólnie obrazów Johanna Heinricha Füssliego – pyta: „Jak to jest ze stosunkiem pisarzy i poetów do malarstwa?”; przywołuje znane literacko-malarskie układy: Eugenio Montale i Giorgio Morandi, Rainer Maria Rilke i Paul Cézanne, Samuel Beckett i Francis Bacon; mówi o artystach „podwójnych” (Schulz, Kubin); konstatuje, że w „przedwojennej Polsce mało który z pisarzy zaglądał na wystawy”, wspomina narzekania Czapskiego na brak zainteresowania malarstwem w światku literackim<sup>41</sup>. Wysoka ocena sądów Miłosza o oglądanych obrazach idzie w parze z niezwykle wysoką oceną uwag Rilkego o powinowactwie malarstwa i literatury (pod jego piórem „zdaje

---

<sup>36</sup> Zob. G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowiadania*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 12, Warszawa 2002, s. 384–385 (zapis: 10 lutego [2000], b.m.).

<sup>37</sup> Zob. tamże, s. 387 (zapis 28 stycznia [2000], b.m.).

<sup>38</sup> Zob. tamże, s. 392–396 (zapis: 10 lutego [2000], b.m.).

<sup>39</sup> Zob. tamże, s. 402–403 (zapis: 3 marca [2000], b.m.).

<sup>40</sup> Tamże, s. 403 (zapis: 10 marca [2000], b.m.).

<sup>41</sup> Zob. tamże, s. 387–388 (zapis 28 stycznia [2000], b.m.).

się znikać granica między pędzlem i piórem<sup>42</sup>). W tym dziennikowym wyliczeniu brakuje wielu nazwisk, brakuje przede wszystkim Zbigniewa Herberta. W prowadzonej z Włodzimierzem Boleckim rozmowie o tekstach o malarstwie – w lipcu 1995 roku – Grudziński podaje przykład książki o van Gogh'u Wojciecha Karpińskiego (*Fajka van Gogha*, Wrocław 1994), ale ocenia ją bardzo krytycznie („To jest moim zdaniem – mówi – naprawdę bezsensowne. Przykro mi to mówić, bo to jest mój przyjaciel i bardzo przeze mnie ceniony pisarz i krytyk, ale to jest bezsensowne<sup>43</sup>); przywołany zostaje układ Marcel Proust i Johan Vermeer – oceniony równie krytycznie („nie lubię tych smakoszków Vermeera w rodzaju Prousta, który opisuje w swoim cyklu obraz Vermeera »Widok Delft« i mówi jedynie o żółtej plamce<sup>44</sup>), wspomniany zostaje Paweł Muratow i jego *Obrazy Włoch*, które Grudziński wysoko ceni, wielokrotnie przywołany zostaje Zbigniew Herbert. W zapisie dziennikowym z 22 maja 1998 roku – po pobieżnej lekturze książki Doroty Kudelskiej *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne* – Grudziński konstatuje, że „Słowacki miał do sztuk plastycznych stosunek nijaki; albo letni<sup>45</sup>. Podobnie ocenia Mickiewicza i dodaje, że polscy pisarze – wyjątki to Norwid, Wyspiański, Witkacy i Schulz – „dość rzadko zapalali się do malarstwa i rzeźby<sup>46</sup>. Z współczesnych literatów – zdaniem Grudzińskiego – malarstwem interesują się tylko Zbigniew Herbert, Kot Jeleński, Wojciech Karpiński i Tadeusz Sułkowski. „Ciekawe dlaczego – pyta – ufają wyłącznie słowu, a podejrzliwie bądź obojętnie odnoszą się do koloru, kształtu, rysunku?<sup>47</sup>”.

W zapisie dziennikowym z 28 stycznia 2000 roku Zbigniewa Herberta brakuje i jest to dość zaskakujące<sup>48</sup>. Zaskakujące nie tylko dlatego, że minigalerię literacko-malarskich duetów otwiera w tym zapisie anegdotyczne przywołanie malarsko-literackiego duetu Lebenstein – Miłosz, a dla Grudzińskiego sztuka i postać Lebensteina dość mocno łączyły się ze sztuką i postacią Herberta. Przykładowo przywołajmy dwa zapisy. Dnia 15 czerwca 1999 roku – wspominając niedawny warszawski pogrzeb przyjaciela i związaną w odległej, pary-

<sup>42</sup> Tamże, s. 388 (zapis 28 stycznia [2000], b.m.).

<sup>43</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 365 (Rozmowa XXVI: *Teksty o malarstwie*).

<sup>44</sup> Tamże, s. 370.

<sup>45</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 11, Warszawa 2000, s. 197 (zapis: 22 maja [1998], b.m.).

<sup>46</sup> Tamże. Myślę, że to zapalenie się Grudziński rozumie także jako zastępowanie pióra pędzlem lub dłutem.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> Postać Herberta nie pojawia się w ogóle w dziennikowych zapiskach z roku 2000.

skiej przeszłości przyjaźń z Lebensteinem i Herbertem – pisał Grudziński: „Od Włodka Boleckiego wiem, że przylegają do siebie głowami dwa groby: Janka i Zbyszka Herberta”<sup>49</sup>. A 7 sierpnia tegoż roku – po lekturze Herbertowskiego numeru „Kwartalnika Artystycznego” – zanotował: „Na Powązkach, w sąsiadujących ze sobą grobach, Herbert i Lebenstein stykają się głowami. Rozmawiają czasem po nocach o Potworze Pana Cogito? Jestem pewien, że tak”<sup>50</sup>. Brak Zbigniewa Herberta w zapisie z 28 stycznia 2000 roku jest zaskakujący także dlatego, że jego widzenie dzieła sztuki Grudziński nie tylko cenił, ale traktował jako niedościgniony wzór. „Jak opisać zachwyty na widok dzieła sztuki w sposób spokojny, ścisły, rzeczowy, a zarazem utrwalający wzruszenie” – pytał w 1964 roku w szkicu poświęconym *Barbarzyńcy w ogrodzie*<sup>51</sup>. Odpowiedź – Grudziński jest przekonany, że właśnie Herbert udzielił jej „swoją książką bardzo pięknie” – wydaje się jasna i prosta: „[...] należy miłość do obrazu, fresku czy rzeźby połączyć z ich znajomością więcej niż erudycyjną i estetyczną, bo niemal laboratoryjną i warsztatową. Należy podjąć wysiłek wnikięcia w sekrety mistrzów, spojrzeć na sztukę **także** od strony rzemiosła”<sup>52</sup>. Podkreślmy: Herling-Grudziński nie tyle mówi o doznaniu, przeżyciu, doświadczaniu dzieła sztuki, ile zastanawia się nad formą, sposobem utrwalenia, zanotowania tego stanu. Zadanie jest niezwykle trudne: jak olśnienie, urzeczenie, oczarowanie – to są konsekwencje zachwyty – połączyć ze spokojem i ścisłością, jak oniemienie przemienić w mówienie, jak eteryczność upojenia przekuć w rzeczowość słowa? Takie olśnienie, urzeczenie, oczarowanie spadło na Grudzińskiego w 1946 roku w Orvieto, a o niemocy przekazu tego stanu – spowodowanej także dystansem czasowym – mówi w pisany w 1993 roku *Portrecie weneckim*<sup>53</sup>. Ale wróćmy do okołomalarskich dziennikowych zapisków z 2000 roku.

---

<sup>49</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 11, s. 311 (zapis: 15 czerwca [1999], b.m.).

<sup>50</sup> Tamże, s. 322 (zapis: 7 sierpnia [1999], b.m.).

<sup>51</sup> Tenże, *Barbarzyńca w ogrodzie Zbigniewa Herberta*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 9: *Wyjścia z milczenia*, Warszawa 1998, s. 332.

<sup>52</sup> Tamże, s. 332.

<sup>53</sup> Warto przytoczyć ten fragment. W *Portrecie weneckim* czytamy: „Żałuję, że nie da się we wspomnieniach, po tylu latach! odtworzyć klimatu **pierwszych** spotkań z włoskimi urokami architektury, malarstwa i pejzażu, owych odkryć dziewiczego wzroku, zacieranych potem lub zmienianych przez kolejne spotkania w przyszłości. To jedynie pamiętam, że w stanie odrętwienia i wewnętrznego drżenia, które nie miało nic wspólnego z przeżyciem estetycznym, wiele godzin to siedziałem, to klęczałem w »Duomo«, zwłaszcza w kaplicy Sądu Ostatecznego. Było w tym coś z oczyszczenia z wojny i wszystkich doświadczeń minionych sześciu lat, coś z bezgłośnej modlitwy o łaskę. Dziwne, że Rzym nie popychał mnie do takich aktów”. G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red.

Zapłonem wspomnienia z 18 stycznia o Janie Lebensteinie jest list Bernarda Nowaka – lubelskiego wydawcy i pisarza – oraz dołączony do listu kalendarz na rok 2000 ozdobiony ilustracjami Lebensteina do wierszy księdza Baki. „Tom Baki – pisze Herling-Grudziński – ukaże się dopiero na Wielkanoc. Kto, kochając malarstwo Janka, nie chce czekać aż do Wielkanocy, powinien tym kalendarzem, powieszonym na honorowym miejscu, skrócić zbyt długie oczekiwanie”<sup>54</sup>. Dziennikowy zapis zestawia Lublin, Paryż, Wrocław i Warszawę; wieczorny spacer Lebensteina i Nowaka po lubelskim starym mieście, towarzyskie, wrocławskie spotkanie w mieszkaniu Urszuli Kozioł (Grudziński miał w oddziale Muzeum Narodowego wygłosić wprowadzenie do wystawy prac Lebensteina), alkoholowe, warszawskie ekscesy Lebensteina, jego paryskie wygnanie i poczyniony w Paryżu wybór artysty. Najciekawsza wydaje się nie tyle wzmianka o kalendarzu zawierającym gwasze Lebensteina, ile wywołanie Wielkanocy. Zdrobnienie imienia (Janek), reklama i ocena prac przyjaciela (kalendarz z reprodukcjami jego obrazów powieszony na honorowym miejscu) – są ważne, ale najistotniejsze jest oczekiwanie na Wielkanoc, najistotniejsze jest zestawienie beznadziejności obłąpywania przez niechybną Śmierć („Wszędy doleci śmierć bez skrzydeł ptaka”<sup>55</sup>) z nadzieją fundowaną przez Wielkanoc. Wydaje się, że tak częste przywoływanie przez Grudzińskiego w dziennikowych zapiskach z 2000 roku postaci Lebensteina (nienawistnika z nadmiaru miłości<sup>56</sup>) łączy się z niedawną stratą przyjaciela (Lebenstein zmarł 28 maja 1999 roku), niezwykłego czytelnika i niezwykłego ilustratora wielu opowiadań<sup>57</sup>, ale także jest znakiem siły łączącej Grudzińskiego z ma-

Z. Kudelski, t. 10: *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 68 (*Portret wenecki* ukazał się po raz pierwszy w „Kulturze” z 1994 roku, nr 1 [556] – 2 [557]).

<sup>54</sup> G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowiadania*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 12, s. 385 (zapis: 18 stycznia, b.m.); Lebenstein sporządził 10 gwaszy do *Uwag śmierci niechybnej* (zob. J. Baka, *Uwagi*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Lublin 2000).

<sup>55</sup> J. Baka, *Poezje*, oprac. i wstęp A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 70.

<sup>56</sup> W pierwszych publikowanych dziennikowych zapiskach pisał Grudziński o Lebensteinie: „Samotny, unikający jak ognia wszelkich »szkół« i »kierunków«, malarz polski na St. Paul należy w sztuce do pokrewnej rodziny nienawistników z nadmiaru miłości”. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 3, s. 62 (zapis: 2 kwietnia [1971], b.m.).

<sup>57</sup> Pisał Grudziński: „Miałem szczęście być autorem, którego opowiadania dość często ilustrował od wielu lat. Zawsze z ogromną umiejętnością trafiania w sedno, nie zawsze jednak z chęcią uczestniczenia w ilustrowanym tekście, niemal współautorstwa. Tak było tylko z opowiadaniem *Wieża*, które go głęboko poruszyło. Gdy dzisiaj patrzę na jego rysunki do *Wieży*, utwierdzam się w dawnym podejrzeniu, że Trędowaty z Aosty stał się dla niego czymś więcej niż tematem”. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*,

larstwem i symboliczną pieczęcią jednego z jego obsesyjnych niemalże tematów malarskich. Włodzimierz Bolecki w rozmowie z Herlingiem podkreślał: „Wśród tematów malarskich, o jakich najczęściej piszesz, można wymienić co najmniej trzy. Pierwszy to temat Ukrzyżowania, Zmartwychwstania i Zdjęcia z Krzyża, [...]. Temat drugi to martwa natura w rozmaitych wariantach, a trzeci to portrety”<sup>58</sup>.

O zdjęciu z krzyża – kolejnej obsesji Grudzińskiego – mówi zapis z 3 marca 2000 roku. Pisarz – wertując katalog wystawy – odnajduje *Imago Pietatis* Giovanniego Battisty Cimy da Conegliano. Sporządzony w dzienniku opis jest nie tyle opisem obrazu, ile próbą przybliżenia dramatu człowieka. Co prawda Herling-Grudziński nie wspomina o kolorystycznej ascetyczności tego namalowanego na topolowych deskach obrazu, ale podkreśla jego kolorystyczne piękno; milczy na temat weneckości wykorzystanego upostaciowania, milczy na temat tzw. „niskiego horyzontu”, czytelnej dewocyjności malowidła, ale podkreśla niezwykłość kompozycyjną i inność, odmienność tego ujęcia zdjęcia z krzyża; milczy na temat zastąpienia dramatycznej narracji opowiadającej śmierć Boga ikonizacją kontemplacji, ale mówi o posunięciu do krańcowości antydramatyzmie tego obrazu. Wpisując tę scenę w komentarz sięgający do scen wcześniejszych (biczowania, ukrzyżowania), dowodzi, że doskonale zdaje sobie sprawę z ikonizacji przesłania tego dzieła Cimy, a konfrontując obraz Cimy z dziełami Antonella da Messiny (jego wersje *Ecce Homo*) z renesansowymi przedstawieniami scen ukrzyżowania i zdjęcia z krzyża (nazwiska twórców nie padają), podpowiada także kryteria własnego wyboru arcydzieł<sup>59</sup>.

Zupełnie o czym innym – także „malarsko” – mówi zapis z 10 lutego 2000 roku. Wspomnienie czasowej (okres wakacji) i przestrzennej (Kornwalia) enklawy szczęścia zaludniły niezwykle osobowości. Jedną z nich – Piotra Potworowskiego – przybliżmy. Potworowski jest tą osobą, która użyczyła Grudzińskim domku w Kornwalii na wakacje w 1950 roku i która wręczyła

---

w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 11, s. 313 (zapis: 15 czerwca [1999], b.m.). „W drugiej połowie lat osiemdziesiątych – zaznacza Joanna Bielska-Krawczyk – pojawiają się ilustracje do wierszy księdza Janusza Stanisława Pasierba oraz pierwsze ilustracje do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego, których najwięcej powstanie jednak w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to artysta powróci do techniki olejnej i da wyraz swojej fascynacji starożytnością w obrazach *Pergamon I*, *Pergamon II*, *Pergamon III*”. J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011, s. 13.

<sup>58</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, s. 369.

<sup>59</sup> Zob. G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowiadania*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 12, s. 402–403 (zapis: 3 marca, b.m.).

Grudzińskiemu *Dziennik roku zarazy* Daniela Defoe ze słowami: „To się panu przyda, jeśli pan postanowi opisać swoje przeżycia”.<sup>60</sup> Potem Potworowski w zapisie prawie znika, pojawia się dopiero pod koniec dziennikowych wspomnień wakacji w Kornwalii. Przytoczmy odpowiedni fragment:

Po 56 roku Potworowski wrócił do Polski, nęcony – jak mi opowiadano – obietnicą częstych wystaw i katedrą nauczycielską w Akademii. Spotkałem go przypadkowo pod koniec lat pięćdziesiątych lub na początku sześćdziesiątych w Wenecji, dokąd wybrałem się na Biennale. Szedł samotnie, zmęczonym krokiem, przez plac Świętego Marka. Poderwałem się od stolika w kawiarni z okrzykiem „Panie Piotrze!” i z otwartymi ramionami. Stał, bardzo zbladł i powiedział: „Nie mogę z panem rozmawiać”. „A może się pan ze mną przywitać?” Nie odpowiedział i tym swoim zmęczonym krokiem człowieka przedwcześnie postarzałego, a może i chorego, poszedł, odwróciwszy się, w przeciwnym kierunku<sup>61</sup>.

Zanim jednakże dokładniej przyjrzymy się temu fragmentowi, warto przywołać dziennikowy zapis sprzed wielu lat. W roku 1971 w *Dzienniku pisanym nocą*, pod datą 2 kwietnia, Grudziński zanotował:

Zgadało się dziś u Lebensteina o Potworowskim. Przyjaźniliśmy się z nim w Londynie, parę razy spędziliśmy wakacje w jego domku w Kornwalii. W tym, co malował (z każdym miesiącem piękniej i dojrzej), i w tym, co mówił (zacinając się lekko, z rumieńczykiem wstydlivego podniecenia na twarzy), była absolutna bezkompromisowość artysty i człowieka. Potem nasze drogi się rozeszły, ja wyjechałem z Londynu, on w kilka lat później przeniósł się do Polski. Spotkaliśmy się przypadkowo na Biennale w Wenecji. Był niby „rad i kontent”, rozwodził się z przejściem o swoich pracowniach i uczniach w kraju, a przecież wzrok miał jakby spłoszony. Kiedy zbliżyła się do nas grupa jego kolegów z Warszawy, pilotowana przez jakiegoś włoskiego fagasa mówiącego po polsku, szybko się pożegnał i zdążył mi jedynie szeptem zaproponować wieczorną „randkę” u Floriana. Upokorzyło mnie jego upokorzenie, nie poszedłem wieczorem do Floriana. I więcej go nie widziałem i nie zobaczę<sup>62</sup>.

Oba zapisy dzieli dwadzieścia dziewięć lat, w ciągu których zmienili się ludzie, zmienił się układ sił w Europie, zmieniły się granice. Niejeden mur został rozbity. Który z tych zapisów prezentuje prawdziwszy portret – kolejna słabość autora *Dziennika pisanego nocą* – przyjaciela malarza, w którym z tych zapisów zamknięty jest „prawdziwszy” portret autora dziennika spisywane-

<sup>60</sup> Tamże, s. 392 (zapis: 10 lutego, b.m.).

<sup>61</sup> Tamże, s. 396 (zapis: 10 lutego, b.m.).

<sup>62</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisanym nocą 1971–1972*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 3, s. 62 (zapis: 2 kwietnia [2000], b.m.).

go po zapadnięciu mroku? W zapisie z 1971 roku – zapłonem jest rozmowa w paryskiej pracowni Lebensteina – początkową informację o przyjaźni z Potworowskim klamruje zawołana deklaracja o ostatecznym, definitywnym zakończeniu przyjaźni. Decyzji tej nie tłumaczy jasno ani cudzysłów, w jaki ujęto trącający dawnością zwrot „rad i kontent”, ani poprzedzająca ten zwrot partykuła dystansująca („niby”), ani informacja o „spłoszonym” wzroku Potworowskiego, ani pogardliwy kolokwializm „fagas”, ani reakcja Potworowskiego na widok grupy kolegów z Warszawy (szybko się żegna, mówi szeptem). Jakąś informację o upokorzeniu i zarażeniu upokorzeniem wnosi świadomie wcześniejsza etykieta postawiona przy Potworowskim: absolutnie bezkompromisowy człowiek i artysta „z rumieńczykiem wstydlivego podniecenia na twarzy”. Zapis z 10 lutego 2000 roku likwiduje chyba wszystkie zbudowane wcześniej przesłony. Dialog dwójki Polaków na weneckim bruku jest nieco obszerniejszy, przywołane zostają gesty, zrelacjonowana jest mowa ciała, skomentowany zostanie wyjazd Potworowskiego do Polski w roku 1956 (reżimowe nęcenie częstymi wystawami i kierownictwem katedry!). Ale podkreślana samotność i zmęczenie Potworowskiego, przywołana jego nagła bladość, unikanie przywitania i uciekanie od rozmowy są już szkicowaniem portretu Potworowskiego na – że tak powiem – literackim płótnie. W *Innym Świecie* – a warto wspomnieć, że w swym zapisie Herling-Grudziński podkreśla, iż to Potworowski po wysłuchaniu kilku jego łągrowych opowieści podarował mu *Dziennik roku zarazy* Defoe – jest budząca wiele kontrowersji scena prezentująca nagłe spotkanie i zaskakujące rozstanie narratora-bohatera z dawnym współtowarzyszem łągrowej niedoli: zadżumiony innym światem nie doczeka się podania ręki. W *Innym Świecie* – pisany od lipca 1949 do lipca 1950 roku – czytamy: „Wstałem z łóżka i nie patrząc mu w oczy, podszedłem do okna. Odwrócony plecami do pokoju, słyszałem, jak wychodzi i przemyka ostrożnie drzwi. [...] Wyszedł z drzwi hotelu, jak ptak z przetrąconym skrzydłem prze-frunął przez jezdnię i nie oglądając się za siebie, zniknął w kotłującym się tłumie”<sup>63</sup>. Pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych granice innego świata przebiegały w innym miejscu, zona zarazy przesunęła się na Zachód. Sygnalizowany – tak chyba musimy powiedzieć – paniczny lęk Potworowskiego, podkreślana jego samotność, zmęczenie czy choroba są ewidentnym znakiem potencjalnej, prawdopodobnej wszechmocy i prawdopodobnej wszechobecności nadzoru – także poza kordonem, są również znakiem, jak wielkie spustoszenie czyni w ludzkim wnętrzu pobyt w strefie. „Wróciłem

---

<sup>63</sup> G. Herling-Grudziński, *Inny Świat. Zapiski sowieckie*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 1, Warszawa 1998, s. 315.

z takim trudem między ludzi i miałbym teraz od nich dobrowolnie uciekać?” – deliberował narrator-bohater *Innego Świata*, usiłując na gorąco wytłumaczyć sobie odmowę podania ręki temu, który ciągle – metaforycznie mówiąc – miał plamy zarazy na rękach<sup>64</sup>. Weneckie spotkanie z Potworowskim pokazuje, że to zarażony unika kontaktu ze zdrowym, **pokazuje** – warto to podkreślić – że **zakaz** dotyczy nie tyle wymiany uścisku dłoni, ile wymiany **słów** („Nie mogę z panem rozmawiać” – mówi Potworowski). Wydaje się jednak, że weneckiej sceny z Potworowskim nie można zrozumieć, jeżeli nie uwzględnimy lustrzanej niemal sytuacji ukazanej w – napisanej w 1958 roku w Neapolu – *Wieży*. To właśnie w tym opowiadaniu – porównywanym przez Boleckiego do *Złożenia do grobu*<sup>65</sup> – odnajdziemy między innymi postać Pierra Bernarda Guasco, Trędowatego z Aosty, który dość gwałtownie zareaguje na gest oficera, pragnącego uściskać mu dłoń, który odmówi proponowanego przez tegoż oficera ponownego uścisku – już obleczonej w rękawiczkę – dłoni, który odmówi także kontaktów za pośrednictwem listów. Nie warto – jak powie – „szukać ucieczki w złudzeniach”, bo nie wolno mu „mieć innego towarzysza poza sobą samym”<sup>66</sup>. Grudziński w rozmowie z Boleckim stwierdzi: „postać Trędowatego z Aosty jest kwintesencją ludzkiej samotności”<sup>67</sup>. Być może Potworowski jest przykładem polskiego karmazyna intelektualnego, który został dotknięty atrofią „zwykłej ludzkiej godności i odwagi cywilnej”, być może jest tym, który uległ lewicowemu zauroczeniu, ale jeżeli poprzestaniemy na tych konstatacjach, to skrzywdzimy zarówno Potworowskiego, jak i Herlinga-Grudzińskiego. Nakreślony w 2000 roku szkicowy tragiczny portret malarza, dość gorzki nie tylko w swoim słownym kolorycie, pokazuje jak wielką cenę musiał Potworowski płacić. W *Dzienniku pisanym nocą* – 30 września 1991 roku – Herling-Grudziński napisał: „przez długi czas większość tzw. włoskich intelektualistów odnosiła się do mnie jak do trędowatego”<sup>68</sup>. Okazuje się, że ta forma trądu znana była także niektórym z tych, którzy mieszkali za kordonem, a niezgoda na podanie ręki jest znakiem strachu przed możliwością rozprzestrzenienia zarazy.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, s. 151 (Rozmowa VIII: „Skrzydła Ołtarza”).

<sup>66</sup> G. Herling-Grudziński, *Wieża*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 2, s. 21.

<sup>67</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, s. 151 (Rozmowa VIII: „Skrzydła Ołtarza”).

<sup>68</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 7, s. 289 (30 września, b.r., Maisons-Laffitte).



## Gustaw Herling-Grudziński wobec treści antropologicznych sztuki dawnych mistrzów

### Kontekst badawczy

**W** związku z zainteresowaniem Gustawa Herlinga-Grudzińskiego sztukami plastycznymi badacze jego twórczości siłą rzeczy muszą wychodzić w stronę ujęć z zakresu korespondencji sztuk. Przyjęte perspektywy badawcze są jednak w tym względzie różne. Rozważany bywa problem „fachowości” czy „znawstwa” Herlinga w zakresie historii sztuki<sup>1</sup>. Pojawiają się także wypowiedzi na temat szczególnych związków tej twórczości z malarstwem doby baroku<sup>2</sup> oraz jej analizy pod kątem portretu<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch i R. K. Przybylski, Poznań 1991; I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto) portrecista*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały z II sesji*, red. I. Furnal, Kielce 1995; D. Kudelska, *Herling-Grudziński a sztuka*, w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wyb. i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997; J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 8–11. Dyskusja na ten temat – jakkolwiek niewiele wnosząca do zrozumienia prozy Herlinga i więcej mówiąca o stanie środowisk badawczych niż o problemach tej prozy – nie wygasa, czego dowodem jest referat Doroty Kudelskiej wygłoszony na konferencji w Poznaniu w marcu 2012 roku oraz burzliwa debata, która po nim nastąpiła.

<sup>2</sup> I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto) portrecista*, s. 63. Badania nad tym tematem są kontynuowane. Na konferencji „Caravaggio, Rembrandt, Vermeer«... Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie” poświęcone temu zagadnieniu były bardzo ciekawe rozważania Michała Haake i Wojciecha Bałusa, a także referaty Agnieszki Rosales Rodríguez oraz Magdaleny Śniedziewskiej.

<sup>3</sup> I. Furnal, dz. cyt. Na konferencji poznańskiej do zagadnienia tego powróciła Seweryna Wysłouch.

Rozpatrywana była też obszernie kwestia obecności kategorii malarskich w prozie Herlinga – w tym sposobu ich „aktywizowania” w wypowiedziach pisarza na temat sztuki, a także epifanijnych właściwości tychże kategorii. Zapoczątkowane zostały również badania nad kontekstem wizualnym utworów Grudzińskiego, jak i nad wizualnością samej jego prozy, wreszcie rozpoczęty został proces badania relacji interartystycznych z punktu widzenia kategorii „kultury spotkania”, biorącej pod uwagę fakt związków pisarza z malarzami oraz owoców artystycznych tych relacji. Wreszcie i w konsekwencji rozważania tego ostatniego zagadnienia, w polu zainteresowań badaczy znalazła się recepcja jego dzieła na gruncie sztuk plastycznych<sup>4</sup>.

Nadal jednak pozostaje wiele kwestii dyskusyjnych i czekających na rzetelną analizę naukową. Do najistotniejszych ciągle zagadnień<sup>5</sup>, jakie w związku z tym tematem należałoby poruszać, zaliczyć wypada pytania o: 1) przyczyny zainteresowania pisarza dziełami sztuki w ogóle oraz konkretnymi dziełami, jak i powody pisania o nich<sup>6</sup>; 2) charakter Herlingowego odbioru dzieł sztuki; 3) sposoby formułowania wypowiedzi na ich temat; 4) sposoby wykorzystywania dzieł sztuki; 5) przyczyny szczególnego zainteresowania sztuką dawną; 6) wartość wypowiedzi pisarza na temat sztuki<sup>7</sup>. Zagadnieniem kluczowym dla prezentowanego tutaj tekstu jest przede wszystkim pytanie dotyczące przyczyn i charakteru szczególnego zainteresowania pisarza sztuką dawną i pisania o niej oraz wykorzystywania jej w tekstach.

---

<sup>4</sup> Zob. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłość i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*; też, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011, s. 72–78, 111–135 i 175–233, 264–270; też, *Wizualność w prozie Herlinga-Grudzińskiego* oraz też, *Wizualność a przestrzenie sztuki u Herlinga* [teksty w druku]; też, *Krystyna i Gustaw – cienie wspólnego życia w obrazie i w słowie*, w: *Język, kultura i świat roślin*, red. E. Komorowska i D. Stanulewicz, Szczecin 2010, s. 13–22; też, *Ilustracje Lebensteina do opowiadań Herlinga – obraz wierny literze czy duchowi słowa*, „Świat i słowo” 2011, nr 1, s. 109–118; też, *Szpetni dwudziestowieczni. O roli szpetoty w ilustracjach Jana Lebensteina do opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011, s. 219–228.

<sup>5</sup> Choć niektóre z niżej wymienionych były już przeze mnie rozpatrywane w rozprawie *Między widzialnym a niewidzialnym*, warto jednak, jak sądzę, powracać do tych fundamentalnych pytań. Świeże spojrzenie innych badaczy może bowiem odślonić nowe perspektywy i niedostrzegane dotychczas pokłady prozy Herlinga.

<sup>6</sup> J. Bielska-Krawczyk, *Dlaczego sztuka?*, w: tejsze, *Między widzialnym a niewidzialnym*, s. 363–386.

<sup>7</sup> Tamże, s. 360.

Przyglądając się zagadnieniu, jakim jest „obecność” dzieł sztuki w twórczości Gustawa Herlinga Grudzińskiego, dostrzegamy bowiem wyraźne dysproporcje co do ilości i charakteru wypowiedzi pisarza na temat sztuki różnych okresów – ze skłonnością do zdecydowanego preferowania sztuki dawnej, zwłaszcza zaś sztuki nowożytnej. Ten fakt skłania natomiast do bardziej skrupulatnego przyjrzenia się wypowiedziom autora *Portretu weneckiego* poświęconym sztuce starych mistrzów. Pierwszoplanowe w tym kontekście staje się więc pytanie: dlaczego sztuka dawna? Dlaczego właśnie dawna? Jedną z perspektyw, które pozwalają, moim zdaniem, zbliżyć się do odpowiedzi na to pytanie, jest perspektywa antropologiczna<sup>8</sup>, rozumiana tutaj najogólniej<sup>9</sup> i w sposób elementarny jako odsłaniająca prawdę o człowieku. Chodzi o zawarte w literaturze i malarstwie wizje bytu ludzkiego, które wskazują na jego śmiertelność bądź nieśmiertelność, wolność bądź zdeterminowanie i rozstrzygają kwestie związane z jego cielesnością<sup>10</sup> i wymiarem duchowym<sup>11</sup>, z jego miejscem w świecie, wreszcie z prezentowaną przezeń wartością<sup>12</sup>. Ważna tu zatem będzie nie tyle refleksja antropologiczna nad literaturą czy obrazem, co antropologiczne treści zawarte w literaturze i sztuce, a ściślej rzecz biorąc – antropologiczne motywy zawarte w dziełach sztuki, którymi interesuje się Herling i na które swoimi słowami sprowadza naszą uwagę.

Nie chcąc absolutyzować tej perspektywy badawczej, pragnę jedynie podkreślić i pokazać jej zasadność i przydatność dla zrozumienia Herlingowych

---

<sup>8</sup> Nie ma ona jednak nic wspólnego ani z antropologią kulturową rozumianą jako badanie kultur, ani z antropologią obrazu rozumianą jako badanie kultur za pomocą obrazów (przeważnie fotograficznych). Daleka jestem od wykorzystywania tego pojęcia w znaczeniu, w jakim pojawia się ono w takich publikacjach, jak: J. Collier, M. Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, New Mexico, 1986; K. Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Warszawa 2003. Nie należy wiązać tej perspektywy także z antropologią literatury rozumianą jako badanie antropologicznych przesłanek literackości oraz literackich śladów życia kulturowego (E. Kosowska, *Antropologia literatury*, Katowice 2003; E. Kasperski, *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Pułtusk–Warszawa 2006). Najbliższe prezentowanym tutaj ujęciom byłoby pojęcie „antropologii” stanowiące bazę antropologii filozoficznej, która dąży do odpowiedzi na pytanie: Kim jest człowiek?

<sup>9</sup> W takim znaczeniu, o jakim wspomina Heidegger: „Antropologia – to wiedza o człowieku. Obejmuje ona wszystko, co daje się poznać odnośnie natury człowieka jako tej oto cielesno-psycho-duchowej istoty”. Zob. M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, przeł. B. Baran, Warszawa 1989, s. 232.

<sup>10</sup> Zob. *Antropologia ciała*, red. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa 2008.

<sup>11</sup> Zob. G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, przeł. W. Szymona, Kraków 2006, s. 123–192.

<sup>12</sup> Zob. A.B. Stępień, *Elementy filozofii*, Lublin 1986, s. 80–82.

wypowiedzi na temat sztuki dawnej. Głównym argumentem na rzecz zastosowania takiej metodologii jest charakter odbioru dzieł sztuki, właściwy pisarzowi rodzaj stosowanych przezeń opisów, koncentrujących się w znacznej mierze właśnie na owych antropologicznych aspektach przedstawień, o których wspominam poniżej. Zarówno te opisy, jak i snute przez Grudzińskiego na marginesie uwag o malarstwie refleksje wskazują na to, że sztuka była dla autora *Portretu weneckiego* często pretekstem do mówienia o sprawach ludzkich i źródłem namysłu nad człowiekiem i światem, w którym przyszło mu żyć, sekretami jego kondycji oraz losu.

## Poprzez antropologię ku sztuce dawnej

W *Dzienniku pisanym nocą* w zapisie z dnia 21 czerwca 1972 roku Gustaw Herling-Grudziński zacytował pewne, ważne tu dla nas, słowa księcia Lampedusy, uznając je jednocześnie samemu za „najbardziej odkrywcze”. Za ich sprawą pojawiła się w dzienniku pisarza *expressis verbis* sugestia (skądinąd korespondująca ze specyfiką twórczości samego Herlinga) mówiąca o tym, że do prawdy o człowieku dociera się zasadniczo dzięki pozawerbalnym jej wyznacznikom – raczej za sprawą obserwacji niż rozmowy; prędkiej na podstawie wyglądu postaci ludzkich i ich zachowania niż wypowiedzianych przezeń słów. Czytamy: „charakter ludzi poznajemy w najlepszym razie poprzez ich czynności, spojrzenia, zająknięcia, zaplatanie palców, milczenia i nagłą rozmowność, kolor policzków, rytm kroków: nigdy poprzez rozmowy, które są wstydliwymi lub bezwstydnymi maskami ich wnętrza”<sup>13</sup>. Jako źródło pewniejszej wiedzy o człowieku wskazane zostaje zatem to, co uwidacznia się w jego wyglądzie, a do czego dostęp dać może wyłącznie uważna obserwacja jego osoby.

Herling, zamykając ten ustęp dziennika uwagą o tym, że pamiętanie o wspomnianej przez Lampedusę regule pisarzom „wyszłoby na zdrowie”, ujawnia tym samym swój własny sąd. Zaprezentowane w tych zdaniach poglądy dotyczące sposobu zdobywania wiedzy o człowieku stanowią ważny trop także dla badacza korespondencji sztuk. Naprowadzają bowiem na jedną z możliwych motywacji pisarza, tłumaczących tak silne zainteresowanie Grudzińskiego sztukami plastycznymi, stanowiąc wyjaśnienie nie tylko jego zafascynowania portretem, ale przekazami wizualnymi w ogóle. W cytowanym tekście ujawnia

---

<sup>13</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 3, Warszawa 1995, s. 178.

się bowiem wyraźnie silne zaufanie do wiedzy zdobywanej za sprawą oczu, do komunikatów wizualnych. Sztuka obrazu w swojej drodze ku poznaniu człowieka pomija przecież wypowiedziane przezeń słowa. Koncentruje zaś uwagę na jego wyglądzie i tylko poprzez to, co widzialne, próbuje dotrzeć (bez pośrednictwa słów) do tego, co niewidzialne, a co stanowi rdzeń życia psychicznego i jądro ludzkiej kondycji. W kontekście powyższego przytoczenia komunikaty wizualne jawią się więc jako coś, co ofiarowuje bardziej skuteczny dostęp do prawdy o człowieku.

Przedstawiony w tym fragmencie dziennika pogląd nie tylko zatem wyraża pewne przekonania antropologiczne, ale przy okazji ujawnia jeden z wielu powodów zainteresowania Herlinga malarstwem. Pozwala też zauważyć, że obcowanie z dziełami sztuk plastycznych w jakimś stopniu może być tu traktowane jako część projektu antropologicznego. Specyfika medium i gatunek wypowiedzi artystycznej, jaką jest malarstwo, koresponduje bowiem z przywołanymi, a w dużej mierze podzielanymi przez pisarza przekonaniem na temat epistemologii bytu ludzkiego. Obraz malarski wyklucza przecież owe kłamiące słowa, stanowiące narzędzie autokreacji. Zatrzymuje za to człowieka niejako w półobrocie, podpatrzonemu w wymownym geście, milczącego i właśnie z tego powodu wymownego – „mówiącego” więcej w ten sposób o sobie i o człowieku jako takim. Malarstwo zatem wydaje się stanowić po prostu medium doskonale dostosowane do bliskiej Herlingowi koncepcji antropologiczno-poznawczej.

Jednym z powodów pisania o sztuce wydaje się w przypadku autora *Wieży* motywacja antropologiczna właśnie. Sposób myślenia o człowieku jako istocie wielowymiarowej, niejednoznacznej, ale posiadającej twarde jądro człowieczeństwa<sup>14</sup> prowadzi zaś pisarza ku zainteresowaniu się przede wszystkim sztuką dawną – sztuką doby humanizmu, w której taki właśnie obraz osoby ludzkiej możemy odnaleźć, na co pisarz zwraca uwagę, chociażby wspominając o malarstwie Masaccia. Grudziński zauważa – przypomnę – że stanowi ono „wspaniałą lekcję autonomii i bogactwa osoby ludzkiej”<sup>15</sup>. Nie jest więc przypadkiem, że także na gruncie własnych kreacji artystycznych pisarz poszukuje wzorców w malarstwie tamtej doby. Czytamy: „Mój ideał dziennika [...]. Przesuwa się w nim raz szybciej, raz wolniej [...] »historia spuszczonej z łańcucha« [...]. A w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych

<sup>14</sup> O poglądach antropologicznych Herlinga pisała J. Bielska-Krawczyk. Zob. *Świat według Herlinga*, w: tejsze, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, Kraków 2011, s. 32–41.

<sup>15</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 4, Warszawa 1995, s. 162.

malowideł renesansowych, miniaturowy i ledwie naszkicowany autoportret obserwatora i kronikarza<sup>16</sup>.

*Oeuvre* Herlinga łączy zatem ze sztuką dawnych mistrzów więź silna, bo zakorzeniona w specyfice własnych założeń twórczych, i niezwykle osobista, bo dotycząca sposobu postrzegania samego siebie i swojego miejsca w świecie. Dodatkowo w sformułowanej przez pisarza „definicji” interesującego go gatunku literackiego pojawia się idea autoportretu (tak przecież popularnego w sztuce nowożytnej). Pisarz widzi samego siebie w roli „obserwatora”, czyli tego, kto śledzi owe „spojrzenia, zająknięcia, zaplatanie palców...”. Tym samym powracamy do punktu wyjścia tych rozważań i cytowanych wcześniej słów, które w kontekście podejmowanych tu kwestii wydają się ważne.

Rozważaniom na temat człowieka towarzyszą też w prozie Herlinga nieustannie pytania o kondycję tworzonej przez niego kultury. Dlatego ocena stanu współczesnej cywilizacji prowadzi go ku zainteresowaniu się jej historycznym kształtem. Obserwacja kultury oraz sytuacji i kondycji człowieka współczesnego kieruje uwagę pisarza ku obrazom z przeszłości z jednej strony, z drugiej zaś każe interpretować je w duchu aktualnych w czasie powstawania dzieł Herlinga problemów i poglądów filozoficznych. Dzieje się tak choćby wówczas, gdy twórca dostrzega w pracach dawnych malarzy prawdy o ludzkim losie odkrywane przez egzystencjalistów i gdy w *Ukrzyżowaniu* Antonella da Messina widzi „skrót powszechnej doli człowieczej”<sup>17</sup>. Pisarz nie ukrywa też, że doświadczenia XX wieku wpływają na jego recepcję sztuki dawnej, decydując np. o tym, że mało przekonujący wydaje się autorowi *Pożaru w Kaplicy Sykstyńskiej Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga. Wiarygodny za to jest „potężny wir kosmiczny”<sup>18</sup> zaprezentowany przez Michała Anioła. W kompozycji włoskiego artysty dostrzega Herling „świat rzucony pod nogi Sędziego, dramatycznie skłębiony”<sup>19</sup>, a to koresponduje jego zdaniem ze zgrozą, „jaka łączy się dziś – po tym, co odsłoniło nam nasze stulecie – w podświadomości człowieka z obrazem Sądu Ostatecznego”<sup>20</sup>.

Wreszcie, jeszcze jedną nicią łączącą – w ujęciu Herlinga – sztukę dawną ze współczesnością okazuje się... sztuka współczesna. Jest to może nieoczekiwane u tradycjonalisty, jakim był pisarz, ale niejednokrotnie to właśnie dzieła

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 388–389.

<sup>17</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 5, Warszawa 1996, s. 186.

<sup>18</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Kudelski, t. 10, Warszawa 1998, s. 264.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

malarstwa nowoczesnego wiodą pamięć autora *Portretu weneckiego* ku sztuce dawnej<sup>21</sup>. Wystawa prac Georges'a Rouault naprowadza myśl Herlinga na obrazy Piera della Francesca, specyfika twórczości Francisa Bacona każe napomknąć o *Ukrzyżowaniu* Masaccia, dzieła van Gogha kierują jego uwagę w stronę płóci Rembrandta, a w pracy Leonor Fini pisarz zauważa postać podobną do tej namalowanej na jednym z obrazów Piera della Francesca. Oczywiście, przeważnie w konsekwencji takich porównań Herling wybiera jako bardziej nośną właśnie sztukę dawną<sup>22</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że w procesie pisania wychodzi niejednokrotnie od doświadczeń związanych ze sztuką współczesną. Punkt wyjścia znajduje się bowiem w czasach pisarza, w świecie, do którego on przynależy. Bywa też oczywiście odwrotnie – jak wtedy, gdy w eseju poświęconym twórczości Rembrandta znajdujemy wzmianki o wzorowanym na jego płótnie obrazie *Lebensteina*.

Niemniej warto zauważyć, że bez względu na punkt wyjścia rozważań pojawia się w pismach Herlinga jakiś rodzaj dialogu toczonego między sztuką współczesną i dawną. Ta dążność Grudzińskiego do konfrontowania sztuki dawnej z szeroko rozumianą współczesnością (z życiem człowieka współczesnego, z kulturą i sztuką współczesną) wskazuje zaś na jego skłonność do hermeneutycznego odbioru dzieł sztuki. Ten ostatni zaś wysuwa na plan pierwszy pytanie o znaczenie sztuki dawnej dla człowieka współczesnego – człowieka żyjącego tu i teraz. Tym samym sztuka odbierana jest przez pryzmat doświadczeń ludzkich. Pewien antropocentryzm charakterystyczny dla stylu odbioru sztuki właściwego pisarzowi wydaje się zatem rysem wyrazistym tej prozy.

Wracając jednak do wspomnianego powyżej dialogu między sztuką dawną a współczesną, należy zauważyć, że kiedy zadamy sobie pytanie, co jest pomostem pomiędzy wspomnianymi przez Herlinga a żyjącymi w tak różnych czasach malarzami, okaże się, że nie są nim kwestie warsztatowe ani ikonografia ich prac czy kolorystyka. Łącznikiem staje się przeważnie tutaj jakaś treść antropologiczna (czy teologiczno-antropologiczna), dotycząca bosko-ludzkiej natury Chrystusa (w obrazach Rouault i Piera della Francesca), udre-

---

<sup>21</sup> Warto na to zwrócić uwagę zwłaszcza w kontekście tezy Jana Zielińskiego, który uważał, że po śmierci Krystyny Herling-Grudzińskiej sztuka współczesna przestała interesować pisarza. Zob. J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991.

<sup>22</sup> Czytamy u Herlinga: „Przed laty powiesiłem w moim pokoju koło siebie dwie reprodukcje: *Betsabe* Rembrandta i akt o takiej samej kompozycji Modiglianiego. Zawsze inaczej, i nowym wzrokiem, oglądam pierwszą; w arabeskowy znak, ładny zresztą, zamieniła się druga”. Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 171.

ki wpisanej w ludzki los (w obrazach Bacona i Masaccia), blasku wieczności widocznego w ludzkich twarzach (w pracach Rembrandta i van Gogha). Obrazy Masaccia są dla niego przede wszystkim lekcją wartości człowieka. Pisząc o twórczości Georges'a de La Toura, pisarz dostrzega zaś w niej „nocną refleksję o »wszystkich naszych dziennych sprawach«”<sup>23</sup>. Kluczem do Herlingowej recepcji sztuki jest więc, jak widać, w znacznej mierze właśnie antropologia – kwestie dotyczące kondycji ludzkiej. Odpowiedzi na takie pytania pisarz tropi często właśnie w dziełach sztuki.

### **Kod antropologiczny Herlingowej recepcji sztuki**

Uważny czytelnik prozy Herlinga-Grudzińskiego szybko odkrywa, że komentując obrazy malarskie, pisarz bardzo często koncentruje swoją uwagę na sposobie przedstawienia figur ludzkich lub na ich otoczeniu, poszukując w arcydziełach malarstwa wyrazu ludzkiego świata – jego zwyczajności, ale i dramaturgii. Na uwagę zasługuje więc chociażby ogólny charakter postaci, które go intrygują. Pojawiają się wśród nich wizerunki niemal demoniczne (jak głowa Goliata z obrazu Caravaggia), ale i pełne niewinności (jak anioł ze *Zwiastowania* Fra Angelico), zwykli ludzie przy zwykłych czynnościach (zwłaszcza w malarstwie Vermeera), ale i święci (św. Franciszek czy św. Sebastian), kobiety-matki (liczne Madonny – ciężarne lub z dzieciątkiem na ręku, ale i kobieta z *Burzy* Giorgione) oraz wojownicy (żołnierz z obrazu Giorgione czy kondotier z pracy Simone Martiniego).

Uderza przede wszystkim predylekcja pisarza do obrazów ukazujących Najświętszą Marię Pannę oraz Chrystusa, których wizerunki stają się najczęstszym przedmiotem jego komentarzy. Zwrócenie uwagi właśnie na tych bohaterów świadczy o poszukiwaniu w malarstwie sakralnej wizji rzeczywistości, a także o dużym znaczeniu dla pisarza treści i symboli kultury chrześcijańskiej. Wybór określonych ujęć, podkreślających ziemskość tych postaci, przedstawień, w których Chrystus ukazany zostaje jako „jeden z wielu w strumieniu egzystencji”<sup>24</sup> – świadczy o tym, że traktowane są one przede wszystkim jako figury archetypiczne lub obrazujące ludzką kondycję.

Oko pisarza zatrzymuje się przy bohaterach w różnych etapach życia, w różnym wieku. Zastanawiające jest jednak, jak często Grudziński odnotowuje oznaki starości widoczne w przywoływanych wizerunkach postaci

---

<sup>23</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 171.

<sup>24</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 451.

(w obrazie Piera della Francesca *Chrystus jest ślepym starcem*<sup>25</sup>, Madonna Duccia przedstawiona jest „z Dziecięciem o rysach dorosłego mężczyzny”<sup>26</sup>, Madonna Senigallii zaś – „z dziecięciem o twarzy małego starca”<sup>27</sup>). Interesuje go też obraz Goi, w którym mniszka jest „równocześnie młoda i stara”<sup>28</sup>, oraz twórczość Ribery, który – jego zdaniem – „twarze stare widział lepiej i pełniej od młodych”<sup>29</sup>. Owemu zainteresowaniu starością towarzyszy w twórczości autora *Prochów* także skłonność do przyglądania się obrazom ukazującym sceny związane ze śmiercią.

Jednym z jego ulubionych dzieł sztuki jest nagrobek ukazujący Marię Węgierską. Także, opisując eksponaty z Muzeum Etruskiego w Volterze, nie zapomina nadmienić, że mają one zasadniczo charakter sepulkralny. Powraca także wielokrotnie do scen ukrzyżowania i śmierci Jezusa, kilkakrotnie podkreślając, że interesuje go „martwy Chrystus” (Signorellego, Masaccia czy Mantegni). Wspomina, że „zesztywniałe zwłoki”<sup>30</sup> rysował Uccello, że Signorelli malował swojego martwego syna<sup>31</sup>, a Tintoretto – zmarłą córkę<sup>32</sup>. Dostrzega „obrzętkę zwłoki kobiety w Morte della Vergine”<sup>33</sup>, „martwe, ziemiste ciało w *Złożeniu do grobu*”<sup>34</sup> i „wyprężone i sztywne jeszcze ciało Łazarza”<sup>35</sup> oraz „martwą świętą Łucję na ziemi obok grobu”<sup>36</sup>. Zauważa, że Caravaggio „widział siebie lub swoją podobiznę w twarzach umarłych”<sup>37</sup>. Nie ukrywa też swojego zafascynowania obrazami, które pokazują ciała jakby „równocześnie martwe i żywe”<sup>38</sup>. Tworząc swój komentarz do tego typu prac, Herling zbliża się już do antropologii obrazu rozumianej w duchu Beltinga<sup>39</sup>, zauważając: „artysta wierny naturze był magiem, zdolnym sztuką powstrzymać niszczycielskie działanie czasu”<sup>40</sup>. Pisarz traktuje więc obrazy nie tyle jako sposób zgłębiania prawdy o śmierci, co jako narzędzie przeciwstawiania się jej.

<sup>25</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 87.

<sup>26</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 27.

<sup>27</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, s. 113.

<sup>28</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 204.

<sup>29</sup> Tamże, s. 174.

<sup>30</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 101.

<sup>31</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, s. 63.

<sup>32</sup> Tamże, s. 63–64.

<sup>33</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 115.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 107.

<sup>36</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 671.

<sup>37</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 106.

<sup>38</sup> Tamże, s. 204.

<sup>39</sup> Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 6.

<sup>40</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, s. 64.

Autor *Rembrandta w miniaturze* kilkakrotnie zwraca uwagę na fakt, że namalowane postaci są nagie<sup>41</sup>. Częściej pojawiają się u niego wzmianki o strojach, które – wiążąc się z ikonografią danej postaci – określają jej tożsamość<sup>42</sup> albo mówią o stanie, w którym się ona znajduje (rozpięta na brzuchu suknia Madonny del Parto przypomina o ciąży; fakt, że św. Franciszek z obrazu Cimabuego jest „utopiony w za dużym habicie brunatnym”<sup>43</sup>, ewokuje z kolei jego ascetyczne życie). Innym razem wzmianka o strojach i gestach w pracach Tiepola, Longhiego czy Rembrandta<sup>44</sup> związana jest z bliską pisarzowi i poszukiwaną przez niego w twórczości malarskiej wizją *theatrum mundi*. Odzież ujawnia więc prawdy o konkretnym człowieku albo przeciwnie, staje się rodzajem maski czyli zasłonięcia, zafałszowania, paradoksalnie tym samym jednak odsłaniając także pewną filozoficzną prawdę o wpisanej w naszą ludzką kondycję skłonności do wchodzenia w role, udawania, grania.

Jednym z najważniejszych aspektów antropologicznej recepcji sztuki jest jednak kwestia ciała i sposobu traktowania go w sztuce. Grudziński najwyraźniej przywiązuje do tego zagadnienia dużą wagę, podkreślając „poczucie cielesności”<sup>45</sup> w obrazach Rembrandta, dostrzegając „muskularne ciało Chrystusa”<sup>46</sup> Signorellego, a potem w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła; „obrzęk ciała”<sup>47</sup> Marii w *Morte della Vergine* Caravaggia czy „sflaczenie ciała”<sup>48</sup> w *Zdjęciu z krzyża* Rembrandta. W swoich opisach dzieł sztuki Herling sygnalizuje też niejednokrotnie pozycje ciał przedstawionych postaci (np. leżącą – królowej z nagrobka Tina di Camaino; klęczącą – w jednym z bukareszteńskich płócien Rembrandta; siedzącą – Madonny z obrazu Simone Martiniego czy Marii Magdaleny pędzla Caravaggia lub Batszeby Rembrandta; wreszcie stojącą – np. w kompozycji Antelamiego czy obrazach Vermeera). Zaznacza także rodzaje ruchu, gestu, czynności, w jakiej uchwycone zostają figury. Herling pisze o obcinaniu głowy, biczowaniu, wspinaniu się, obejmowaniu, naciska-

---

<sup>41</sup> Zob. tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 177; tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 623 i 671; tenże, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, s. 20 i 44.

<sup>42</sup> Warto przypomnieć uwagi Herlinga na temat parmeńskiego wizerunku Diany pędzla Correggia. Zob. tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 440.

<sup>43</sup> Tamże, s. 350.

<sup>44</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 102; tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 174, 175, 178.

<sup>45</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 174.

<sup>46</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139.

<sup>47</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 111.

<sup>48</sup> Tamże, s. 174.

niu, posuwaniu się, wchodzeniu „lekkim krokiem”<sup>49</sup>, o aktorskim geście<sup>50</sup> czy „zrywaniu się do lotu”<sup>51</sup>.

Dość wąski za to jest zakres zainteresowania pisarza funkcjami ciała i jego stanami. Spośród wszystkich możliwych, tylko jeden stan zdaje się go naprawdę intrygować w obrazach – sen. Pisze on o śpiących strażnikach grobu Pańskiego w obrazie Piera della Francesca czy o śpiącym apostołe z płótna Ribery, o uśpionej Marii Magdalenie z obrazu Caravaggia, o pograniczu snu i śmierci w obrazie Goi *Martwa mniszka* i o tymże zjawisku uwidocznionym w kompozycji rzeźbiarskiej Tina di Camaino. Nie może to oczywiście nie budzić zastanowienia interpretatorów tej literatury. Przyczyny wyborów czynionych przez pisarza wydają się dwojakie. Z jednej strony osobiste (związane ze wspomnieniem dotyczącym śmierci Krystyny)<sup>52</sup>, z drugiej jednak – właśnie antropologiczne. Czas snu jest bowiem stanem związanym z pozostawaniem przy życiu, ale poza świadomością, a więc upodobnionym do śmierci. I jest to jedną z ważnych motywacji Herlinga do zainteresowania się tym stanem, co samo w sobie wskazywać może na obecne w antropologii pisarza elementy immortalizmu<sup>53</sup>. Śnienie bowiem stanowi formę oderwania się od rzeczywistości, pozostawiania jakby w innym świecie, co podkreśla ważne dla Herlinga aspekty antropologiczne ludzkiej egzystencji, do czego jeszcze powrócę w tych rozważaniach.

Wcześniej jednak zauważyć wypada, że opisy Herlinga uzmysławiają, iż istnieją pewne dysproporcje dotyczące odnotowywania w opisach poszczególnych części ciał namalowanych postaci. Kilka razy tylko autor *Dziennika pisanego nocą* wspomina nogi<sup>54</sup>, tyleż samo brzuch<sup>55</sup>, nieco częściej ręce<sup>56</sup>. W większości wypadków jednak uwaga pisarza skupia się na głowie<sup>57</sup>, przede

<sup>49</sup> Tamże, s. 35.

<sup>50</sup> Tamże, s. 97.

<sup>51</sup> Tamże, s. 174.

<sup>52</sup> Zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk, *Jeden czy dwa światy? Krystyna i Gustaw – portret podwójny*, w: tejże, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, s. 128–129.

<sup>53</sup> A.B. Stępień, dz. cyt., s. 81.

<sup>54</sup> Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139 oraz tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 111 i 177.

<sup>55</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1982*, s. 87 oraz tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 111.

<sup>56</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 101 oraz tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 434, a także tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 107, 111, 261, 262, 354.

<sup>57</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 115, 139, 271 oraz tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 151, 350, 434, a także tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 106, 107, 173, 260, 261 i tenże, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, s. 44.

wszystkim na twarzach<sup>58</sup>. Tzw. „dół materialno-cielesny”<sup>59</sup> nieomal tu nie istnieje<sup>60</sup>. Pojawiają się za to głowy artystów (Rembrandta – „w białej myccie na głowie”<sup>61</sup> i Caravaggia – „Jaki malarz utrwaliłby swoją podobiznę w obciętej głowie?”<sup>62</sup>), świętych („złota aureola wokół głowy”<sup>63</sup> świętego Franciszka), bogów (głowa Diany z wieńcem na czole), Chrystusa („z głową śmiertelnie utrudzonego chłopca”<sup>64</sup>), ale przede wszystkim głowy odcięte – Goliata, Jana Chrzciciela, Holofernesa, do których powraca kilka razy w swoich zapisach.

Najwięcej uwagi Herling – śladem przywoływanych obrazów – poświęca jednak samym twarzom. I choć rzadko odnotowuje ich kształt („owalna twarz”<sup>65</sup>), wygląd („o twarzy małego starca”<sup>66</sup>, „o twarzy prawie chłopięcej”<sup>67</sup>, „cudowna, pełna słodyczy twarz”<sup>68</sup>) czy układ („twarz pochylona nad robotą”<sup>69</sup>), bardzo często interesuje się ich wyrazem. Czytamy u Herlinga: „o twarzy, w której maluje się wzbieranie bólu”<sup>70</sup>, o „prawie dzikiej twarzy”<sup>71</sup> Chrystusa, o „twarzach podobnych do masek”<sup>72</sup> u Tiepola, o „gorzkiej twarzy młodego chłopca”<sup>73</sup>, o „surowej twarzy”<sup>74</sup> *Madonny del Parto*, o „dramatycznym wyrazie twarzy”<sup>75</sup> w obrazach Correggia, o „zaciętych minach”<sup>76</sup> bohaterów *Rontu*

---

<sup>58</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 46, 87, 102, 171 oraz tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 100, 115, 139, 162, a także tenże, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, s. 113, 185, 229 i tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 418, 436 oraz tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 96, 97, 111, 173, 175, 260, 354, 356; tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 623, 670; tenże, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, s. 236, 325.

<sup>59</sup> Zob. *Antropologia ciała*, s. 17–54.

<sup>60</sup> Pewien wyjątek stanowi tu opis postaci Chrystusa z obrazu Mantegni. Zob. G. Herling-Grudziński, *Martwy Chrystus*, w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Warszawa 1999, s. 115.

<sup>61</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 173.

<sup>62</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 151.

<sup>63</sup> Tamże, s. 350.

<sup>64</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139.

<sup>65</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 46.

<sup>66</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, s. 113.

<sup>67</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 175.

<sup>68</sup> Tamże, s. 260.

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 87.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Tamże, s. 102.

<sup>73</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 115.

<sup>74</sup> Tamże, s. 139.

<sup>75</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 436.

<sup>76</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 176.

nocnego Rembrandta, o „ekspresji twarzy, która pogodniej”<sup>77</sup> w jednym z autoportretów tego artysty, w których dostrzegał „uporczywe śledzenie własnej twarzy jako wyrazu zmian psychicznych”<sup>78</sup>. Stanowi to najwyraźniej wynik zafascynowania „tajemniczą wieloznacznością twarzy ludzkich”<sup>79</sup> i przekonania, że są one „wizerunkami duszy”<sup>80</sup>. Niekiedy twarz staje się dla pisarza także wyrazem kondycji bohatera przedstawienia. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy opisując obraz ukazujący Madonnę, dostrzega w niej „twarz zmęczonej, ciężko doświadczonej i niemłodej już chłopki”<sup>81</sup>. Wreszcie twarz ma dla Grudzińskiego znaczenie ideowe, co ujawnia się w słowach: „Oblicze zastąpione przez Twarz”<sup>82</sup>.

„Oblicze” to kategoria charakterystyczna dla wizerunków religijnych, kultowych, hieratycznych. Hieratyczność zaś nie przekonywała pisarza, czemu dał wyraz w kilku zapisach dziennikowych i esejach. W swoim podejściu do sztuk plastycznych Herling zdradzał postawę humanisty, który wszędzie szuka tego, co ludzkie, i „nic, co ludzkie, nie jest mu obce”, a jednocześnie pragnie odnaleźć świat „na miarę człowieka”<sup>83</sup> oraz wyraz ludzkiego dramatu. I tego wyrazu pisarz szukał właśnie w postaciach stworzonych przez malarzy. Dlatego koncentrował uwagę na twarzach, które są specyficzną częścią ciała – przez którą przeświecać może dusza. Człowiek według Herlinga jest istotą ziemską, ale obdarzoną duchowością. I właśnie owa cienka linia między ziemskością i duchowością zdaje się najbardziej intrygować pisarza, zgodnie z tym, co powiedział, komentując sztukę Correggia, że zdolność do łączenia ziemskości z boskością „tkwi u podstaw każdej wielkiej sztuki”<sup>84</sup>.

Sprawia to, że fascynuje go twórczość plastyczna, w której odnaleźć można sygnały wyrywania się świata ludzkiego ku transcendencji – „przemianę widzialnego w niewidzialne”<sup>85</sup>, „przekraczanie ziemskiej kondycji ku czemuś od niej wyższemu”<sup>86</sup>, gdy artysta – jak Correggio – pokazuje drogę „od ludzkiego do niebiańskiego”<sup>87</sup> lub gdy – jak Simone Martini – zdaje się rejestrować pieśni

---

<sup>77</sup> Tamże, s. 173.

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 171.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 670.

<sup>82</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 162.

<sup>83</sup> Tenże, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994, s. 5.

<sup>84</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 437.

<sup>85</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 129.

<sup>86</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 355.

<sup>87</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 436.

„wysnute z ziemi ku niebu”<sup>88</sup>. Oglądając obrazy, pisarz poszukuje szczególnych walorów estetycznych – jak sam zaznacza – „tego piękna spotęgowanego o inny wymiar”<sup>89</sup>. Nietrudno zauważyć, że wspomniane wyżej zainteresowanie Herlinga uśpionymi postaciami wiąże się ściśle z opisywaną tu tendencją.

Równie mocno autora *Dziennika pisanego nocą* fascynowała zdolność malarzy do oddania ziemskość i to nie tylko zwykłych śmiertelników, jak w przypadku autoportretu Signorellego, który – zdaniem pisarza – „daje poczucie ciężkości, ziemskość”<sup>90</sup>, ale przede wszystkim właśnie tych postaci, które ze swej natury się od ziemi oddalają – jak święci, Matka Boska czy Chrystus. W tych przypadkach szczególnie mocno podkreślał Herling ich związek z tym, co doczesne. Zachwycał się faktem, że Correggio „w świętych widział ludzkie postacie”<sup>91</sup> lub że święty Franciszek Cimabuego dotknięty został słabościami kondycji ludzkiej i przedstawiony jako „kruchy, mały, chorowity”<sup>92</sup>. Przede wszystkim jednak powracał do stworzonego przez Piera della Francesca wizerunku Madonny, w którym Matka Boga została ukazana jako „postawna i brzuchata chłopka”<sup>93</sup>, oraz do pracy Antonella da Messina, w której Chrystus jest „odarty z boskości, wyłącznie ludzki”<sup>94</sup>. Fascynowały go także przedstawienia Ribery, na których „Chrystus [...] jest postawny, silny, wyjątkowo dorodny”<sup>95</sup>, a potem złamany śmiercią ze „sflaczałym ciałem” w *Zdjęciu z krzyża* Rembrandta i martwy w pracach Masaccia oraz Mantegni.

Tego typu poszukiwania owocują w zapisach Herlinga także dużą liczbą spostrzeżeń wskazujących na łączenie przez malarzy przeciwieństw w ich przedstawieniach. Pisarz zauważa przecież „przeciwstawne wątki Zmartwychwstania i Męki”<sup>96</sup> w obrazach Piera della Francesca, „połączenie zabiedzzonej znikomości ze spokojną mocą”<sup>97</sup> w wizerunkach świętego Franciszka pędzla Cimabuego, „połączenie kobiecości zmysłowej i egzaltacji duchowej”<sup>98</sup> w kompozycjach Correggia. Widzi, jak „magiczne niebo hiszpańskie i [...] to, co

---

<sup>88</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 28.

<sup>89</sup> Tamże, s. 355.

<sup>90</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139.

<sup>91</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 437.

<sup>92</sup> Tamże, s. 350.

<sup>93</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139.

<sup>94</sup> Tamże, s. 286.

<sup>95</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 352.

<sup>96</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 86.

<sup>97</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139.

<sup>98</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 354.

szorstkie i ludzkie<sup>99</sup> splatają się ze sobą w twórczości Ribery, jak „potworność sąsiaduje z boskością”<sup>100</sup>. Nie powinno więc dziwić, że interesuje go estetyka dość przewrotna i twórcy tacy jak Ribera, który jego zdaniem „łamie zwyczajowe kanony piękna”<sup>101</sup> i brzydoty.

Ostatecznie prowadzi to do paradoksalnej tezy zawartej w antropologicznych wątkach Herlingowych opisów dzieł sztuki. Z jednej strony pisarz szuka bowiem tego, co ziemskie, ludzkie, z drugiej zaś – cechy te tropi najczęściej w obrazach religijnych. Ideał stanowi dla niego sztuka ujmująca materialno-duchową pełnię bytu ludzkiego. Pisarz w swoich opisach postaci ukazanych w obrazach malarzkich pomija jednak to, co w człowieku najbardziej ziemskie – oddech, posilanie się, erotyzm, dolne partie ciała i ich funkcje. Koncentracja uwagi na twarzy sugeruje potrzebę znalezienia w ludzkim ciele pierwiastka duchowego. Z drugiej strony sposób opisu stanów, w jakich znajdują się ciała postaci przedstawianych w malarstwie, faktycznie podkreśla przede wszystkim uciążliwość ziemskiego bytowania. Co prawda, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku pojawią się uwagi dotyczące zawartych w płótnach dawnych mistrzów obrazów radości i szczęścia<sup>102</sup>, przeważnie jednak oko pisarza lgnie do przedstawień dających wyraz zmęczeniu i cierpieniu ukazywanych ludzi.

Grudziński zauważa, że Chrystus Signorellego jest „śmiertelnie utrudzony”<sup>103</sup>, podobnie Matka Boska Caravaggia – „bezgranicznie utrudzona życiem”<sup>104</sup>, „strasznie zmęczona”<sup>105</sup>. W jej twarzy, namalowanej tym razem przez Piera della Francesca, dostrzega „wzbieranie bólu”<sup>106</sup>, a w całej postaci bohaterki obrazu Caravaggia *Morte della Vergine* „ból istnienia”<sup>107</sup>. Zauważa też „usta wykrzywione w grymasie skargi”<sup>108</sup> w *Ecce Homo* Antonella da Messina i „zdławiony krzyk w półotwartych ustach”<sup>109</sup> odciętej głowy Goliata na płótnie Caravaggia; „opuszczone ołowiane powieki”<sup>110</sup> Chrystusa z obrazu Piera

<sup>99</sup> Tamże, s. 356.

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> Tamże, s. 355.

<sup>102</sup> Zob. tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 28 i 178 oraz tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 118, a także tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 356.

<sup>103</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139.

<sup>104</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 111.

<sup>105</sup> Tamże.

<sup>106</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 87.

<sup>107</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 111.

<sup>108</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 286.

<sup>109</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 151.

<sup>110</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 87.

della Francesca, „umęczony wzrok”<sup>111</sup> Chrystusa w obrazie Antonella da Messina, Magdalenę Caravaggia „z rękami splecionymi w geście znużenia”<sup>112</sup> i Marię Pannę z obrazu *Morte della Vergine*, o której zmęczeniu „mówi jej zwisająca z barłogu lewa ręka”<sup>113</sup>. Jej ziemskość podkreślają dodatkowo w obrazie Piera della Francesca „grube nogi robotnicy rolnej”<sup>114</sup> ciężące tak, jak w obrazie Signorellego „noga, przyrośnięta do ziemi z ogromną siłą”<sup>115</sup>.

## Antropologia w przestrzeni między sztukami

W przypadku prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego opisy obrazów wraz z zawartymi w nich treściami antropologicznymi są o tyle ważne, że pisarz swoje spostrzeżenia dotyczące malarstwa wykorzystuje następnie we własnych kreacjach artystycznych – przede wszystkim w opowiadaniach. Niejednokrotnie wrażenie, jakie zrobił na nim obraz, staje się nie tylko inspiracją do komentarza dziennikowego, ale także załączkiem fabuły. Dzieje się tak chociażby w przypadku obrazu Goi *Martwa Mniszka*, który poruszając pisarską wyobraźnię<sup>116</sup>, przyczynia się do powstania *Monologu o Martwej Mniszce*. Podobnie rzecz się ma z cyklem Uccella *Legenda o sprofanowanej Hostii*, który zainspirował opowiadanie o tym samym tytule czy z *Sędem Ostatecznym Michała Anioła*, stanowiącym rdzeń opowiadania *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej*.

W *Martwym Chrystusie* Grudziński cytuje swoje zapisy dziennikowe dotyczące *Morte della Vergine* Caravaggia, kontynuuje i uzupełnia uwagi na ten temat o nieznane wcześniej informacje i nowe interpretacje historyków sztuki, ale też powraca do refleksji na temat innych obrazów – *Madonny del Parto* pędzla Piera della Francesca czy prac Antonella da Messina, wreszcie *Ukrzyżowania* Massacia, dochodząc ostatecznie do tytułowego *Martwego Chrystusa* Mantegni. Mamy tu do czynienia zatem z tekstowymi repetycjami i ekfrastycznymi wariacjami na temat obrazów, które niekiedy prowadzą do powstawania fabuł, w których malowidła dawnych mistrzów stają się częścią świata przedstawionego. Antropologiczny wymiar Herlingowej recepcji sztuki potwierdzają jednak najmocniej przypadki, w których dzieła sztuki zaczynają

---

<sup>111</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 286.

<sup>112</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 111.

<sup>113</sup> Tamże.

<sup>114</sup> Tamże.

<sup>115</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 139.

<sup>116</sup> Zob. na ten temat J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym*, s. 344.

służyć pisarzowi do kreacji postaci literackich. Potwierdza to bowiem, że uwaga Grudzińskiego była mocno skoncentrowana podczas odbioru malarstwa na stworzonej w nim wizji człowieka – tak dalece dlań przekonującej, że kreując swoich bohaterów, pisarz odczuwał potrzebę odwołania się do tamtych sylwetek. W *Błogosławionej, Świętej* postać Marianny ukazana zostaje czytelnikowi przy pomocy porównania jej do *Madonny del Parto* Piera della Francesca, w przypadku *Portretu weneckiego* wygląd i charakter Alwiego konkretyzujemy zgodnie z zasugerowanym tu tropem, jakim są postaci z portretów Lorenza Lotto. W *Moście* na nasze myślenie o postaci Pipistrella zostaje nałożony przez pisarza filtr *Ślepców* Pietera Breughela.

W *Pieta dell'Isola* tytułowa kompozycja rzeźbiarska nadaje religijny wymiar całemu opowiadaniu, skłaniając do określonej interpretacji przedstawionej w nim rzeczywistości. Zmusza niejako do dostrzeżenia w świecie wymiaru sakralnego. Poprzez konkretne zabiegi literackie staje się też prefiguracją wydarzeń i funkcjonuje jako punkt odniesienia dla losów bohaterów. Chęć stworzenia wyraźnej paraleli pomiędzy figurami ukazanymi w średniowiecznej rzeźbie a postaciami literackimi powołanymi do życia przez Herlinga, rzutuje na specyficzny sposób ich opisywania. Sebastiano, który w końcowej scenie znajdzie się w pozycji przypominającej układ ciała Chrystusa znany z figury niesionej w procesji Piety, zawczasu upodabniany jest do drewnianej rzeźby w słowach: „głowę miał kwadratową i kanciastą, jak wyciosaną z twardego drzewa”<sup>117</sup>. Nieprzypadkowo także narzeczona bohatera przygotowana zostaje do roli Marii za sprawą swojego imienia (Immacolata) oraz opisu snu księdza Rocca, w którym jej postać upodobniona zostaje do znanej z ikonografii Matki Boskiej. Z kolei wprowadzenie do opowiadania *Wieża* wzmianki o twórczości Piranesiego, w której pisarz dostrzega ślady pozwalające wydobyć „akcent ciała odpadającego od kości”<sup>118</sup>, wiąże się z postacią głównego bohatera, który jest trędowaty.

Ten los jednak i ten trąd za sprawą wspomnianych w opowiadaniu dzieł sztuki – figury Pielgrzyma Świętokrzyskiego i obrazu przedstawiającego Hioba z klasztoru San Orso – przestaje być wyłącznie znakiem choroby konkretnego człowieka. Zaczyna funkcjonować jako znak kondycji ludzkiej w ogóle, a także jako narzędzie wyrazu diagnozy antropologicznej. Pisarz lubi ją stawiać i często posługuje się w tym celu właśnie dziełami sztuki dawnej, pomocnymi w wyrażeniu prawd uniwersalnych o człowieku (czyni tak w opowiadaniach *Wieża* i *Pieta dell'Isola*) lub dla opisania stanu kultury współczesnej (jak dzieje

<sup>117</sup> G. Herling-Grudziński, *Pietà dell'Isola*, w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 1, s. 60.

<sup>118</sup> Tenże, *Wieża*, w: tamże, s. 6.

się to zarówno w *Pieta dell'Isola*<sup>119</sup>, jak i w *Pożarze w Kaplicy Sykstyńskiej* czy w *Martwym Chrystusie*).

W swoich tekstach Herling nie tylko zwraca więc uwagę na antropologiczne treści malarskich przedstawień dawnych mistrzów, ale także wykorzystuje je w swoich opowiadaniach. I czyni to właśnie ze względu na sugerowaną (czy raczej odnajdywaną w nich przez pisarza) antropologię. Wybiera zaś obrazy, które (jak prace Antonella da Messina) pokazują jakości, którym poświęca uwagę także we własnych tekstach – „ludzi rażonych nieszczęściem”<sup>120</sup> – oraz takie, które są w stanie przekazać bliskie mu treści antropologiczne, wskazujące (jak obrazy Masaccia) na „autonomię i bogactwo osoby ludzkiej”<sup>121</sup>, ale też i te (jak *Maesta* Simone Martiniego) ujawniające „dramatyczną tonację ludzką”<sup>122</sup>, wreszcie takie, które (jak płótna Ribery) sugerują „możliwość przekroczenia ziemskiej kondycji ku czemuś od niej wyższemu”<sup>123</sup>.

---

<sup>119</sup> Pisarz wspomina, że za sprawą wojny figura Piety interpretowana była na Wyspie jako obraz trudnych doświadczeń człowieka współczesnego.

<sup>120</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, s. 286.

<sup>121</sup> Tamże, s. 162.

<sup>122</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, s. 27.

<sup>123</sup> Tamże, s. 355.

Joanna Tokarska-Bakir

## *Acte manqué. Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi*

**P**o raz pierwszy Gustaw Herling-Grudziński wspomina legendę o profanowaniu hostii przez Żydów w opowiadaniu *Drugie Przyjście* z roku 1961.

Co dzień oczekiwano Drugiego Przyjścia, a tymczasem palono Żydów i heretyków pomawianych o profanowanie i wyśmiewanie Świętych Hostii. Jeden z takich epizodów, zasłyszanych w dzieciństwie, namalował w Urbino siedemdziesięcioletni Paolo Uccello. Jego *Leggenda dell'Ostia profanata*<sup>1</sup> opowiada dzieje Żyda, któremu jakaś kobieta sprzedała wykradzioną z kościoła Hostię; płatek położony na ogniu wytrysnął krwią; Żyda wraz z żoną i dwojgiem dzieci spalono; świętokradczynię powieszono; po dziś zagadką jest siódma tablica cyklu, w której o dusze powieszonej spór toczą para aniołów i para diabłów<sup>2</sup>.

Do cyklu Uccello Herling-Grudziński powraca trzydzieści lat później w *Legendzie o nawróconym pustelniku* (1997)<sup>3</sup>. Bohaterem

---

<sup>1</sup> Na temat malowidła zob. M.A. Lavin, *The Altarpiece of Corpus Domini in Urbino. Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca*, „Art Bulletin” 1967, t. 49, s. 1–24. Zob. też S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courteney, Kraków 2006, wkładka barwna po s. 306 i s. 307–330 (przyp. – J.T.-B.).

<sup>2</sup> G. Herling-Grudziński, *Drugie Przyjście* (dalej jako DP), w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, Poznań 1990, s. 145; tekst w zasadzie dosłownie powtórzony w: tegoż, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, Warszawa 2000, s. 19–20 (dalej jako DPN2).

<sup>3</sup> G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku*, w: tegoż, *Biała noc miłości. Opowiadania*, Warszawa 2002, s. 27–44 (dalej jako LNP).

opowiadania jest Martin Heinzmünzer, etnolog, syn żydowskich emigrantów z nazistowskich Niemiec, który „szuka różnych wariantów legendy o sprofanowanej Hostii, ponieważ chce dociec, dlaczego Uccello namalował obraz na jej temat”<sup>4</sup>. Wkrótce Martin zapada na dziwną chorobę i umiera<sup>5</sup>. Narrator, literackie *alter ego* pisarza, „odwiedza jego grób i wówczas wyobraźnia podsuwa mu obraz rodziny żydowskiej przedstawionej przez Uccella oraz losy rodziny Martina prześladowanej przez nazistów. W 1996 [...] otrzymuje przesyłkę przygotowaną trzydzieści lat wcześniej przez Martina, w której znajduje się nieznana wersja legendy o sprofanowanej Hostii”. W dalszym ciągu opowiadania poznajemy zarówno ów apokryf, jak i „i tajemniczy dopisek Martina, z którego można odczytać tylko jedno zdeformowane, jakby przebite piórem słowo – Hostia”<sup>6</sup>.

*Legendę o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński prezentował jako tekst o „problemie prześladowań religijnych”, których sztandarem była legenda o sprofanowanej hostii<sup>7</sup>. Sądził, że malując swój cykl wydarzeń składających się na legendę, Uccello nie przedstawiał ich z kronikarską wiernością, tylko z dystansem i „mieszanymi uczuciami”. Jego rozmówca, Włodzimierz Bolecki, dodawał, że „w warstwie fabularnej legenda o profanacji Hostii jest przeciwieństwem wpisanego w najdawniejszą tradycję chrześcijaństwa oskarżenia, że Żydzi ukrzyżowali Chrystusa”<sup>8</sup>. Jest to ważne spostrzeżenie, dlatego też przed właściwą analizą udamy się najpierw we wskazanym przez Boleckiego kierunku.

## Psychologia wierzeń religijnych

Dla wierzącego chrześcijanina być może wcale nie Ukrzyżowanie jest najboleśniejszą figurą pasyjną. Istota Golgoty ukazuje się w szyderstwie opisanym w Ewangelii św. Marka (Mk15, 15–20, Łk 20, 64). Pamięć o upokorzeniu była w niezliczonych wariantach przekazywana przez malarstwo europejskie<sup>9</sup>. Tak opisują je *Rozmyślania dominikańskie*:

---

<sup>4</sup> Posiłkuję się tu streszczeniem Włodzimierza Boleckiego z *Rozmowy* X. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 195–196 (dalej jako *R*).

<sup>5</sup> „[...] ze strasznym charkotem, jak gdyby uduszony”, mowa jest też o podejrzeniu „choroby zakaźnej”. *LNP*, s. 40.

<sup>6</sup> *R*, s. 196.

<sup>7</sup> *R*, s. 198.

<sup>8</sup> *R*, s. 199.

<sup>9</sup> Zob. twarze oprawców z *Poliptyku Grudzińskiego*, Pomorze Gdańskie, ok. 1390, Grudziądz, kaplica zamku krzyżackiego, tempera na desce, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Śr. 22. Por. M. Kochanowska-Reiche, *Mistyczne średniowiecze*, Warszawa 2000, s. 90–91, il. 17a (dalej jako *MŚ*).

Przywiodwszy Jezusa za włosy na miejsce, gdzie to miał być korunowan i posadzili go na stolcu złem, starym, na którym niegdy stare krole korunowano. A to na pośmiech uczynili, mówiąc: „Siedzisz tak, krolu, czekaj korunacyjej albo korony, ktorejś dostojen”. A przybiegając, dawali Jezusowi silne policzki. A wzięwszy trześć [trzcinę] przoną, dali mu w rękę, rzekąc: „Krolu żydowski, natychmiast przymierz korunę twej czci godną!”. [...]

I zawiązali oczy Panu Jezusowi szkaradną chustą, popluwając nań, łając sprośnie. A uplotwszy oni groźną korunę jako czapkę, przyszli ku Jezusowi i odkryli oczy i oblicze jego, ukazując mu onę to groźną korunę, rzekąc: „Oto od nas masz, krolu, taką korunę, będziesz ukorunowan”<sup>10</sup>.

Plwocina szydzących z Jezusa trafiła na listę *arma Christi*, co widać na przykładzie obrazu wotywnego z Brzegu (1443), gdzie plujący jest Żydem, o czym świadczą białe *pileus cornutus*<sup>11</sup> na jego głowie.



Chrystus Bolesny, obraz wotywny, Śląsk 1443, Brzeg, kościół św. Mikołaja, tempera na desce, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Śr. 343\*. Głowa w białym spiczastym *pileus cornutus* znajduje się pod prawym ramieniem krzyża, tuż obok złotej aureoli Marii. Białą przerywaną linią – jak w komiksie – zaznaczono też drogę śliny, która trafia na twarz Jezusa



<sup>10</sup> *Rozmyślenia dominikańskie*, Kraków, Konwent Karmelitanek Klauzurowych, ms 287, ok. 1530, reprint, red. K. Górski i in., t. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 152.

\* Cyt. za: MŚ, s. 59, il. 35.

<sup>11</sup> Zob. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Chapeau\\_juif](http://fr.wikipedia.org/wiki/Chapeau_juif).

Z kolei „szkaradna chusta” stała się atrybutem stroju chrześcijańskich biskupów. O jej symbolice współczesny autor pisze, że „w zastosowaniu do Męki Chrystusa, wyobraża [ona] szyderczą zasłonę, którą Żydzi zarzucili na głowę Chrystusa, aby móc Go opluwać i policzkować (Łk 20, 64)”<sup>12</sup>.

Identyfikacja z odzieranym z godności Jezusem legła u podstaw fantazji prześladowczych uruchamiających figurę żydowskich profanatorów hostii. Figurę niemożliwą, bo aby uwierzyć, że kawałek niekwaszonego chleba, od roku 1215 uznawanego przez chrześcijan za Rzeczywistą Obecność, można by ewentualnie profanować, Żydzi musieliby uznać go za coś wartego uwagi. Gdyby chrześcijanie znali *Toldot Jeszu*, skandaliczny, dotyczący genealogii Jezusa żydowski apokryf z VII wieku (w obawie przed prześladowaniami usunięty z Talmudu w wieku XIII)<sup>13</sup>, zorientowaliby się w rozmiarze żydowskiej pogardy wobec podobnych idei. Eucharystia, w oczach chrześcijan będąca fizycznym ciałem i krwią Chrystusa, w kręgu kulturowym Morza Śródziemnego stanowiła ekstrakt zmaży<sup>14</sup>. Jego transgresywna moc odsyła do dwóch bezwzględnych zakazów: zakazu jedzenia ludzkiego mięsa (kanibalizm) i picia krwi (wampiryzm), a jeśli uwzględnić to, że obecności Jezusa w eucharystii najczęściej nadawano postać Dzieciątka – także do dzieciobójstwa i pedofagii. Średniowieczne chrześcijaństwo było jednak tak przeświadczone o bez-

---

<sup>12</sup> Ks. M. Majewski, *Symbolika szat i insygniów biskupa*, <http://www.kkbids.episkopat.pl/uploaded/a65/Anamnesis65-4cstr.65-86.pdf>, z odsyłaczem do: A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. 2, Warszawa 1902, s. 156–157.

<sup>13</sup> J.-P. Osier, *L'évangile du ghetto. La légende juive de Jésus du II<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, Paris 1984. Zob. zwięzły zarys dziejów Talmudu w recepcji europejskiej: K. Pilarczyk, *Talmud a duchowość żydowska w Polsce XVI i XVII w.*, w: *Duchowość żydowska w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji dedykowane pamięci profesora Chone Shmeruka*, red. M. Galas, Kraków 2000, s. 51–52.

<sup>14</sup> I. J. Yuval, „*They Tell Lies: You Ate the Man*”. *Jewish Reactions to Ritual Murder Accusations*, w: *Religious Violence Between Christian and Jews. Medieval Roots, Modern Perspectives*, red. A.S. Abulafia, New York 2002, s. 86–106. I. Marcus (*Images of the Jews in the Exempla of Cesarius of Heisterbach*, w: *From Witness to Witchcraft. Jews nad Judaism in Medieval Christian Thought*, red. J. Cohen, Wiesbaden 1996, s. 253) podaje za źródłami inkwizytorskimi z początku XIV wieku, że Żydzi mieli świadomość, iż „chrześcijanie jedzą swojego Boga” („christiani comedunt Deum suum”, bibliogr. przyp. 8, s. 253). Zob. też J. Cohen, *The Friars and the Jews. The Evolution of Medieval Anti-Judaism*, London 1982, s. 8 (tam też bibliografia): „Wielu poganom Eucharystia musiała się wydawać tysejską ucztą. Misjonarze chrześcijańscy często powoływali się na słowa Jezusa w ewangelii Jana (J 6, 53–55): »Jeślibyście nie jedli ciała Syna Człowieczego i nie pili krwi jego, nie będziecie mieć żywota w sobie. Kto pożywa ciała mego i pożywa moją krew, ma żywot wieczny, a ja go wskrzeszę w ostatni dzień. Albowiem ciało moje prawdziwie jest pokarm, a krew moja prawdziwie jest napój«. Zob. J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008, s. 169–180.

sporności własnej prawdy, że nie brało pod uwagę podobnej różnicy odbioru. Trachtenberg i Langmuir piszą, że legendy o Żydach rzucających w święte wizerunki kamieniami, plujących na nie, kłujących je i tłukących, traktują Żydów jako quasi-chrześcijań, akceptujących ich wyobrażenia o świętości i profanacji, wyobrażenia, kłócące się z samą istotą judaizmu<sup>15</sup>. Joshua Trachtenberg komentuje to następująco:

Oskarżenie o kaleczenie hostii przez Żydów opierało się na przekonaniu, że oni też uznają dogmat o przeistoczeniu, ten najbardziej osobliwy z sekciarskich dogmatów chrześcijaństwa. Żyd maltański u Marlowe'a nawet zaklina się na *corpo di Dio!* Obfitość cudów, towarzyszących rzekomym zbrodniom żydowskim przeciw chrześcijaństwu, takim jak kaleczenie hostii oraz wizerunków Jezusa i świętych, jak również tzw. mordy rytualne, były nieustannym i nieuniknionym świadectwem, któremu Żydzi nie byli w stanie zaprzeczyć (mimo że zaprzeczali). W miraklach występują nawet kilkakrotnie pobożni Żydzi, którzy uznają cudotwórczą moc św. Mikołaja i czczą jego wizerunek<sup>16</sup>.

Wyrazem podobnych przeświadczeń były legendy o diable oddającym cześć eucharystii<sup>17</sup>, o kłękających wołach i psach<sup>18</sup>, a nawet o kładących się krzyżem świniach<sup>19</sup>.

Tylko realni Żydzi pozostawali niewzruszeni, „złośliwie przekręcając” Pismo, to jest kwestionując chrystologiczne mesjańskie obietnice, które znajdowali w nim chrześcijańscy egzegeci<sup>20</sup>. Nie przeszkodziło to św. Augustynowi uznać ich za świadków pierwszego sprawowania eucharystii<sup>21</sup>. XIII-wieczną konkretyzacją tej ich funkcji miała być postać Żyda Wiecznego Tułacza<sup>22</sup>. W fi-

---

<sup>15</sup> Szerzej na ten temat G.I. Langmuir, *The Tortures of the Body of Christ, w: Christendom and Its Discontents. Exclusion, Persecution and Rebellion, 1000–1500*, red. S.L. Waugh i P.D. Diehl, Cambridge 2002, s. 297–298.

<sup>16</sup> J. Trachtenberg, *Diabeł i Żydzi. Średniowieczna koncepcja Żyda a współczesny antysemityzm*, przeł. R. Stiller, Gdynia 1997, s. 25–26 (dalej jako Trachtenberg).

<sup>17</sup> F.C. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1981, nr 1602 (dalej jako *IE*).

<sup>18</sup> *IE*, nr 2641.

<sup>19</sup> *IE*, nr 2668.

<sup>20</sup> Na temat oskarżeń Żydów o złośliwe przekręcanie Pisma Świętego zob. Trachtenberg, s. 25.

<sup>21</sup> J. Cohen, dz. cyt., s. 19 i następne, szczególnie bibliografia w przypisie 2, s. 20.

<sup>22</sup> Motyw Q502.1 w: S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliau, Jest-Books, And Local Legends*, „FF Communications No. 106”, Helsinki 1932 (dalej jako Thompson).

gurze Ahaswerusa, który stał się epitomem całego narodu żyjącego w rozproszeniu, powraca wątek szyderstwa: Żyd ów miał bluźnić Jezusowi spotkanemu na drodze krzyżowej<sup>23</sup> i właśnie za to, w oczekiwaniu na Drugie Przyjście, nie-strudzenie obiegał świat.

## *De puerulo iudeo – „O żydowskim chłopczyku”*

Spór chrześcijaństwa i judaizmu to spór o prawdę objawienia. Właściwie aż do pojawienia się ekumenizmu w XX wieku, z chrześcijańskiego punktu widzenia jedynym wyjściem z sytuacji była zbiorowa konwersja Żydów. O ile późniejsze legendy, takie jak ta o Ahaswerusie czy o znaku Kaina<sup>24</sup>, piętnowały cały lud, na którego „nawrócenie” przestano już liczyć, wcześniej, bo w późnej starożytności (np. u Grzegorza z Tours, † 594) spotykamy legendę o żydowskim chłopcu<sup>25</sup>, w której postawa Żydów wobec konwersji zaczynała się dopiero różnicować – w każdym razie w oczach oczekujących jej chrześcijan. Budująca historia cudu eucharystycznego, w późnych (sądząc po wzmiance o franciszkanach) wariantach sytuowana „w mieście, które nazywa się Wrocław”<sup>26</sup>, dotyczy żydowskiego chłopca, który wraz z kolegami chrześcijanami wybiera się do kościoła. Na ołtarzu dostrzega jaśniejącą kobiecą postać z dzieckiem na ręku. Kapłan bierze od niej to dziecko „i rozdziela je między wszystkich wiernych, każdemu dając cząstkę”. Żydowski chłopiec też otrzymuje od księdza kawałek ciała i zabiera je ze sobą do domu. Tam naraża się na gniew ojca, który

rozpala wielki ogień w piecu i zamknąwszy drzwi domu wpycha syna do środka, aby się spalił. Ale matka chłopca, widząc to, zaczyna głośno krzyczeć. Zbiegają się ludzie, wyważają drzwi i wyciągają chłopca z płonącego pieca. Gdy dziwili się, że nic mu się nie stało i że nie tknął go ogień, on im odrzekł z radością: „Tę moją panią, którą widziałem w kościele, jak stała z dzieciątkiem na ołtarzu, ujrzałem siedzącą w piecu. Wzięła mnie na ręce, strząsnęła ze mnie płomień i włożyła na mnie białą szatę, a ogień nie zrobił mi krzywdy”. Usłyszawszy to wszyscy wznosząc ręce i głosy ku niebu chwalili Jezusa Chrystusa i Jego pełną chwały Matkę Maryję. Zażądali od Żyda cząstki ciała,

---

<sup>23</sup> Trachtenberg, s. 25.

<sup>24</sup> U Thompsona Q 556.2, zob. także Q556.1 – „curse for participation in Crucifixion”.

<sup>25</sup> U Thompsona V363. Na temat legendy o żydowskim chłopcu zob. M. Rubin, *The Gentiles Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews* New Haven–London 1999, rozdział *From Jewish Boy to Bleeding Host* (dalej jako *GT*).

<sup>26</sup> Tekst łaciński (przeł. M. Szymański) cyt. za: K. Dobrowolski, *Przyczynki do dziejów średniowiecznej kultury polskiej*, w: *Studia staropolskie. Księga ku czci A. Brücknera*, Kraków 1928, s. 42–43.

danej mu przez chłopca. Chrześcijanie z wielkim płaczem i dziękczynieniem zanieśli ją uroczyście do kościoła. W nim Pan dla uczczenia swego ciała sprawia wiele cudów. Księża zaś ochrztili chłopca wraz z matką i licznymi Żydami, którzy wszyscy uwierzyli w Jezusa. Ojciec jednak, któremu diabeł zatwardził serce, nie dał się ochrzcić. Miejski sędzia związawszy mu ręce i nogi wrzucił go do pieca, który on wcześniej rozpałił, by zgładzić własnego syna. Natychmiast strawił go ogień. Matka i syn wraz z innymi, którzy się ochrztili, wstąpiwszy do zakonu franciszkanów i franciszkanek, gorliwie służyli Chrystusowi i Jego Matce Maryi i doprowadzili swe życie do dobrego końca<sup>27</sup>.

W legendzie eucharystycznej przed Żydami rysuje się prosty wybór: droga zbawienia dla matki i syna i droga wiecznego potępienia dla ojca. Równie wyraźnie rysuje się w niej polemiczna, misyjna intencja, adresowana nie tylko do Żydów. Bohaterką jedej z legend wspomnianych przez *Index exemplorum* jest chrześcijanka, kuszona przez diabła, by sprawdziła, czy Bóg jest naprawdę obecny w eucharystii. Przynosi ją w chustce do domu i wrzuca do pieca. „Słyszy wówczas dobiegający stamtąd głos chłopca, wzywającego matkę i widzi Dziewicę, ratującą Dzieciątko Jezus”<sup>28</sup>.

Chrześcijańskiego adresata ma też legenda odnotowana przez *Index exemplorum* pod numerem 2689: „hostia przemieniona”. Występuje ona w trzech wariantach:

- a) jako „hostia przemieniona w krwawiące ciało” („kobieta [chrześcijanka] położyła konsekrowaną hostię w szkatułce, która zaczyna jaśnieć w nocy; otwartszy szkatułkę odkrywa, że hostia stała się krwawiącym ciałem”<sup>29</sup>);
- b) „hostia przemieniona w krew” („Żyd przekłuwa hostię nożem; wypływają strumienie krwi”<sup>30</sup>);
- c) „hostia przemieniona w Dzieciątko Jezus”<sup>31</sup>.

Tylko w drugim wariantcie legendy występuje wzmianka o Żydach torturujących opłatek w poszukiwaniu Rzeczywistej Obecności. Odczuwający repulsję wobec idei „Świętego Ciała i Krwi” starozakonni stanowią tu w istocie *porte parole* chrześcijan, którym od ustanowienia dogmatu o Rzeczywistej Obecności (1215) będzie stale towarzyszyć pokusa wystawiania Boga na próbę<sup>32</sup>,

---

<sup>27</sup> Cyt. za: tamże.

<sup>28</sup> Nr 2685 w IE, z odsyłaczem do 2661, 2689.

<sup>29</sup> Dla wariantu nr 2689a IE podaje około 20 przykładów egzempli, co pokazuje popularność wątku w średniowiecznym kaznodziejstwie.

<sup>30</sup> Dla wariantu nr 2689b IE podaje 11 egzempli.

<sup>31</sup> Dla wariantu nr 2689c IE podaje około 20 egzempli.

<sup>32</sup> Której ekspozycją jest słynna scena klucia hostii z *Doliny Issy* Czesława Miłosza.

a także niezwykle wprost rozwinięta magia eucharystyczna<sup>33</sup>. W średnio-wiecznych miraklach jest odgrywany cały schemat wątpienia, wyrażający się w fantazjach na temat poddawania hostii „próbom inicjacyjnym” – paleniu, pieczeniu, gotowaniu, mieleniu w żarnach, topieniu w wodzie lub dole kloacz-nym, kluciu, porzucaniu na polu lub w błocie<sup>34</sup>. Niezależnie od licznych antyse-mickich zastosowań, legendy eucharystyczne były przede wszystkim orężem w zwalczaniu zwątpienia we własnych szeregach, bronią w sporach o euchary-stię, w polemikach z husytami<sup>35</sup>, protoprotestantami, a w końcu także z prote-stantami. Właśnie w okresach ożywienia tych polemik odkurzano postać złej chrześcijanki, która wy daje hostię Żydom<sup>36</sup>.

### **Schemat *Legendy o sprofanowanej hostii* – historia profanacji paryskiej**

Przedmiotem studiów Gustawa Herlinga Grudzińskiego w *Legendzie o nawró-conym pustelniku*, komentowanej też dwukrotnie w *Dzienniku pisanym nocą*<sup>37</sup> i *Rozmowach w Neapolu*, jest wariant „b” legendy nr 2689 z *Index exemplorum* – „hostia przemieniona w krew”, połączony z transpozycją *Legendy o żydow-skim chłopcu* (V363 z indeksu Thompsona). Pisarz powraca w niej do obrazu Uccello, odnotowanego już w *Drugim Przyjściu*.

---

<sup>33</sup> Zob. R. Ganszyniec, *Eucharystia w wierzeniach i praktykach ludu*, „Lud” t. 44, 1959, s. 75–117; J. Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 139–142.

<sup>34</sup> J. Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 212–227, 228–231. O miraklach eucharystycznych pi-sze A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, s. 446–448.

<sup>35</sup> Taki kontekst miało malowidło z Brzegu, prezentowane w materiale ilustracyjnym na początku tego tekstu.

<sup>36</sup> Zob. np. oskażenie Żydów sochaczewskich w 1556 roku, utrwalone w anoni-mowej broszurze protestanckiej pod wymownym tytułem *O sochaczewskim wymęczonym a wypalonym na Żydzie Bogu i o fałszywych jego cudach* (zob. Z. Guldon i J. Wijaczka, *Procesy o mordy rytualne w Polsce w XVI–XVIII wieku*, Kielce 1995, s. 86). Miri Rubin przytacza też dokument z połowy XIV wieku dotyczący dwóch studentów, którzy ukradli cztery hostie z kościoła w czeskich Modricach z zamiarem późniejszej ich sprzedaży Żydom z Brna (Żydzi w porę dali o tym znać miejscowym władzom). Skazano ich, tj. studentów, jako heretyków na stos, w sentencji wyroku orzekając, że „pragnienie sprzedaży powinno zostać osądzone surowiej niż sam akt kradzieży” (źródła omawia Miri Rubin, *GT*, przyp. 134).

<sup>37</sup> Oprócz wzmianki w *DPN2* zob. także G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Warszawa 1995, s. 100–114 (dalej jako *DPN1*).



Paolo Uccello, *Leggenda dell'Ostia profanata*, predella ołtarza bractwa Corpus Christi, ok. 1465–1468, Galleria Nazionale della Marche, Palazzo Ducale, Urbino; za: Rubin, *Gentiles Tales*, s. 148

Choć obraz Uccello, namalowany pomiędzy rokiem 1465 i 1468, wydaje się osadzony w realiach włoskich, jest najsłynniejszym malarskim przedstawieniem domniemanej profanacji hostii paryskiej z końca XIII wieku, która ustanowiła wzór oskarżeń Żydów o tę zbrodnię<sup>38</sup>. Wielokrotnie odnotowywali go antysemitcy pisarze staropolscy, na przykład Szymon A. Hubicki w dziele z roku 1602:

<sup>38</sup> Zob. opracowanie faktograficzne narracji i bibliografia wariantów w *GT*, s. 41, przyp. 3. Powtarzane przez najważniejszych pisarzy antysemitów ery staropolskiej – księży Przeclawa Mojeckiego, Stefana Hubickiego i Stefana Żuchowskiego – ustanowiły one także podstawę polskich narracji o krwi. Zob. J. Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 125–137.

Roku 1290 trafiło się w Paryżu, że niewiasta iedną zá podwiedzieniem Zydowskiem, ktory iey zastawne rzeczy wroćić dármo obiecował, Sákrámentu dostála y Zydowi wydáła. Wziąwszy Zyd Sákráment, palił go ná pátellí, ktory iż sie nic nie mienił, puginałem go przekłół, ták iż krew z niego ćieklá; co gdy sie zátáić nie mogło, porwano onego Zydá y skarano y z onemi, ktorzy ták srogiego uczynku winni byli, á dom iego ná Kościoł obrocono y przezwisko Salvatoris bullientis, to iest Zbáwicielá wráiącego dano. W ktorým y podziśdzień onę przebodzoná Hostyá y z puginałem chowaiá<sup>39</sup>.

Oderwana od realiów francuskich, opowieść równie dobrze sprawdzała się w realiach i polskich, i włoskich. Zawdzięcza to konstrukcji opartej na uniwersalnym, dobrze wypadającym w miraklach eucharystycznych<sup>40</sup> schemacie:

szkodzenie-walka-zwycięstwo/zdemaskowanie Antagonisty-ukaranie<sup>41</sup>,

gdzie uszkodzeniem jest zdobycie i torturowanie hostii przez Żydów, a zwycięską walką boskiego Bohatera – krew z niej wypływająca, potwierdzająca Rzeczywistą Obecność, co jest równoznaczne ze zdemaskowaniem profanatorów (zbiorowy Antagonista) i stanowi wstęp do ich ukarania.

W najbardziej zbliżonym do oryginalnego kontekstu *De miraculo hostiae a Judaeo Parisiis... anno Domini... MCCXC*<sup>42</sup> czytamy, że zdarzenie miało miejsce w Wielkim Tygodniu 1290 roku. Mowa jest tu o żydowskim lichwiarzu, który skusił służącą u niego albo też zadłużoną chrześcijankę z parafii Saint-Jean-en-Grève, by przyniosła mu hostię z komunii wielkanocnej.

Jako że pewna kobieta bardzo uboga (*tenuissimae fortunae*) oddała swoją odzież pod zastaw Żydowi w zamian za pożyczanie jej 30 szylingów [...], Żyd obiecał zwrócić ją jej darmo, jeśli przyniesie mu tę rzecz, którą ona nazywa swoim Bogiem<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> S.A. Hubicki, *Zydowskie okrucieństwa nád Naświętszym Sákrámentem y działkami Chreśściáńskimi, ku temu przydána iest tychże zdraycow zbrodnia w Swinárowie pod Łościami popełniona ktorą sądzono na Trybunale Lubelskim Roku Páńskiego 1598*, przez Szymoná Alexándrá Hubickiego, Lektorá I.M.X. Biskupá Krákowskiego, W Krakowie, w Drukarni Mikołáia Szárfenbergerá w Wigiliá Národzenia Chrystá Pána Roku 1602, Kraków 1602.

<sup>40</sup> Zob. np. *La rappresentazione d'uno miracolo del corpo di Christo* (mirakl), Florencja ok. 1500, zob. P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, London 1968, nr 48, cyt. za: H. Schreckenberg, *The Jews in the Christian Art. An Illustrated History*, New York 1996, il. 267b.

<sup>41</sup> Dla uproszczenia pomijam komplikacje związane z pierwszą (zakaz/złamanie zakazu) i ostatnią (wesele) częścią schematu narracyjnego, który analizuję w *Legendach o krwi*. Zob. J. Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 97–136.

<sup>42</sup> Na temat samego tekstu zob. W.C. Jordan, *The French Monarchy and the Jews. From Philip Augustus to the last Capetians*, Philadelphia 1989, s. 193–194; bibliografia GT 213, przyp. 3.

<sup>43</sup> *De miraculo hostiae a Judaeo Parisiis anno Domini MCCXC multis ignominiis affectatae*, w: *Recueil des historiens des Gaules et de la France* (reprint 1968): „[...] gratis redditurum se Judaeus pollicetur, si rem illam, quam mulier Deum suum asserebat, afferet”.



Chrześcijanka wręcza żydowskiemu lichwiarzowi-zastawnikowi hostię, aby odzyskać zastawioną suknię. Zob. rota żydowska na ramieniu postaci z lewej. Miniatura z *Kroniki florenckiej* Giovanniego Villani (*Chroniche di Giovanni*, Matteo e Filippo Villani, 1320, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi rkps LVIII, k.149v), za: H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, przeł. J.Bowden, London 1996, 273, zob. także GT 43, także L. Mangani, *La cronaca di Giovanni Villani*, Città Vaticana 1936, fig. XL

„Kobietę bardzo ubogą” tekst kreuje dalej na pomocnicę Antagonisty, określając ją mianem zachłannej (*avara mulier*) i przypisując próżność (w Wielkanoc chciała ona zabłysnąć przed sąsiadkami: *ut inter vicinas cultior appareat*). Następująca dalej funkcja szkodzenia rozpoczyna się od sformułowania celu profanacji. „Teraz się okaże, ile warte są brednie, które opowiadają o niej [tj. o hostii] chrześcijanie”<sup>44</sup> – mówi zastawnik żydowski, gdy tylko uzyskuje opłatek. Walka, będąca faktycznie gigantomacją, rozpoczyna się od tortur zadawanych przez Antagonistę, z których krwawiący Bohater – *corpus Christi* – wychodzi zwycięsko.

Zanim szczegółowo prześledzimy cykl miniatur Uccello, przyjrzyjmy się punktowi kulminacyjnemu opowieści, przedstawionemu na ilustracji jednego z mirakli eucharystycznych poświęconemu temu zdarzeniu pt. *La rappresentatione d'uno miracolo del corpo di Christo* (Florencja, około 1500 roku). Jest na niej scena przypiekania hostii przez Żydów na tzw. patelli:

<sup>44</sup> Tamże: „Sciam, inquit, an vera sint quae de re hujusmodi insani garriunt Christiani”.



Patella z torturowanymi na ogniu, a jednocześnie kłutymi sztyletem hostiami współwystępuje tu, zwyczajem sztuki symultanicznej, z przedstawionym po lewej stronie wydarzeniem wcześniejszym, gdy chrześcijanka sprzedaje hostię żydowskiemu zastawnikowi; wyznanie kobiety rozpoznajemy po braku roty – tradycyjnej oznaki żydowskiej, którą oznaczono stroje wszystkich pozostałych uczestników sceny.



Hostie (krążki z krzyżykiem) kłute nożami i przypiekane nad ogniem na patelli; *La rappresentazione d'uno miracolo del corpo di Christo* (mirakl), Florencja ok. 1500, za: P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, London 1968. w: H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, przeł. J. Bowden, London 1996, 267b

Dopiero po takim wstępie możemy rozpocząć analizę cyklu miniatur Uccello w kadrze opowiadania Herlinga-Grudzińskiego. Narrację, w którą się układają, prześledzimy, porównując opisy Miri Rubin<sup>45</sup>, badaczki historii *corpus Christi* i autora *Legendy o nawróconym pustelniku*<sup>46</sup>. W odpowiednich kolumnach zaznaczam kolejność, w jakiej pojawiają się one w tekstach obojga autorów. U Herlinga jest to kolejność 1-3-2-4-5-6 w stosunku do sekwencji zanotowanej przez Rubin.

	Rubin		Herling-Grudziński
1	„scena w której kobieta i żydowski zastawnik wymieniają hostię na suknię”	1	„Sklep wysnuty z ówczesnych zwyczajów. Przestronny, z brązowo białą szachownicą podłogi, sufit pręgowany belkami, wypukły i zdobny trójkąt na bocznej ścianie, gdzie przypuszczalnie znajdował się kominek, gdzie drzwi, czarny kwadrat okna za kontuarem sklepikarza. Sklepi-karz żydowski stoi za kontuarem, ubra-ny na czerwono, wyciąga rękę. Po co? Po przeciwnej stronie kontuaru stoi kobieta w długiej brunatnej szacie, w palcach pra-wej ręki trzyma biały krążek. To wykradzio-na z kościoła Hostia, przyniesiona (rzeko-mo) do sprzedania właścicielowi sklepu”.
2	„scena domowa [w domu żydow-skiego zastawnika], w której ho-stia ułożona na palenisku krwawi w obecności jego strapionej żony, syna i córki, podczas gdy grupa chrześcijan wyłamuje drzwi na wi-dok krwi spływającej po ścianie”	3	„Do drzwi zamkniętego sklepu dobijają się strażnicy, jeden łomoce w nie siekierą. Po tamtej stronie drzwi oczekują strwoże-ni sklepikarz żydowski i jego żona, oboje wczwonychstrojach; młodszedzieciotuli się do matki starsze, bardzo kędzierzawe, piąstką powstrzymuje łzy, napływające do oczu; niebawem drzwi zostaną wyłamane”.
3	„procesyjne przeniesienie cudowej hostii na ołtarz w apsydzie, dziwna scena nocna”	4	„Kopuła niewidocznego kościoła osłania ołtarz. Ksiądz pochyla się nad ołtarzem, za nim kościelny wznosi krzyż na drążku; w głębi znowu krajobraz Marche, tym ra-zem powleczoney wczesnym zmrokiem; na niebie sierp księżycy, dziesięć osób usta-

<sup>45</sup> *GT*, s. 148.

<sup>46</sup> *LNP*, s. 34–35. Opowiadanie powstało pomiędzy lipcem i sierpniem 1997 roku, pier-wodruk zamieszczono w tygodniowym dodatku do „Rzeczpospolitej” zatytułowanym „Plus Minus” z 4 października 1997 roku.

			wionych w jednym rzędzie posuwających się w procesji do ołtarza; ksiądz szykuje się do rekonstrukcji sprofanowanej Hostii”.
4	„egzekucja na chrześcijance przez powieszenie”	2	„W tle krajobraz Marche, pokratkowany działkami uprawnymi, pagórkowaty. Na pierwszym planie wysokie i proste drzewo, z przystawioną drabiną. Nie widać sznura, ale wiadomo, że za chwilę będzie przerzucony przez górny, liściasty konar. Drzewo jest osią tablicy. Po prawej stronie jeźdźcy na pięknych rumakach (specjalność Uccella), jeden trzyma w rękach czerwoną chorągiew, drugi włócznię opartą na sztorc o strzemię, jest ich czterech. Po prawej stronie pięciu uzbrojonych pieszych w kolorowych ubiorach; w dali wieżyczka kościoła. Świętokradczyni, w czarnej teraz szacie, oparta o drabinę, czeka na wykonanie wyroku. Z ciemnozielonego nieba spływa piękny Anioł w jasnobrązowej szacie, w aureoli dokoła głowy, z zagiętymi ostro skrzydłami; prawą ręką wskazuje na skazaną kobietę”.
5	„egzekucja żydowskiej rodziny przez spalenie na stosie”	5	„Następna tablica jest powtórzeniem sceny powieszenia świętokradczyni. Osią jest obcięty pień drzewa, do którego przywiązano żydowskiego sklepikarza, jego żonę i dwoje dzieci; w nogach czwórki palonych wypełgają z drewnianego stosu pierwsze słabe i niskie płomienie; w tle wciąż ten sam krajobraz, tyle że bogatszy o drzewo owocowe i kilka domków; jeźdźcy po prawej stronie, garstka pieszych zbrojnych po lewej; nakazano im pilnować, by zgodnie z regułami rozplomienił i wypalił się szybko stos, po czym zebrać i powieźć, gdzie trzeba gorące jeszcze popioły, aby znikła na zawsze z powierzchni ziemi rodzina profanatora, z głównym zbrodniarzem na czele”.
6	„spór między demonami i aniołami o duszę chrześcijanki”	6	„Przed ołtarzem w tym samym kościele leży na marach świętokradczyni. Obok jej głowy para Aniołów. Na jej nogach usiłuje położyć ręce para Diabłów. Walka będzie przewlekła i ciężka; para Aniołów ma jakby przewagę”.

W komentarzu do swojego opisu narrator opowiadania *Legenda o nawróconym pustelniku* upomina się o „tablicę siódmą”, którą zapamiętał z wizyty w Palazzo Ducale. Miała ona przedstawiać „żydowskiego sklepikarza, który kupioną hostię kładzie na ogniu; wytryska z niej krew”<sup>47</sup>. „Nie pojmuję jej braku w albumie reprodukcji” – dodaje. Ta scena istotnie jest kluczowa i właśnie dlatego od ilustracji z mirakła *La rappresentazione d'uno miracolo del Corpo di Christo* rozpoczęłam omówienie legendy. Jednakże w omawianym cyklu Uccello podobna scena nigdy nie została wyodrębniona. Gdy zwrócono mu uwagę na lapsus pamięci, pisarz skorygował go w notatce z 17 października 1997 roku w *Dzienniku pisanym nocą*, zacierając zresztą rozróżnienie pomiędzy sobą i narratorem z *Legendy o nawróconym pustelniku*<sup>48</sup>.

Błędem byłoby jednak sądzić, co Herling zdaje się czynić w *Rozmowach w Neapolu*<sup>49</sup>, że krwawiąca hostia została zupełnie pominięta na malowidle Uccello. Jeśli uważnie przyjrzeć się drugiej miniaturze, po jej prawej stronie, tuż przy ścianie, zobaczymy stojący na podłodze trójnóg z paleniskiem, do złudzenia przypominający ten z drzeworytu w *La rappresentazione...*<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> LNP, s. 35.

<sup>48</sup> Zwrócił na to Herlingowi-Grudzińskiemu uwagę Andrzej Kobos, *DPN2*, s. 119. Podobne zatarcie w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim, zob. *R*, s. 196: „nie wiem, jak to się stało, ale wygląda na to, że wymyśliłem sobie w »Drugim Przyjściu« to siódme *tableau*, którego chyba w rzeczywistości nigdy nie było”.

<sup>49</sup> Por. następującą wypowiedź: „W *Drugim Przyjściu* napisałem też, że *Leggenda della Ostia profanata* opowiada dzieje Żyda, któremu jakaś kobieta sprzedała wykradzioną z kościoła Hostię; »opłatek położony na ogniu wytrysnął krwią«. Takiej sceny nie ma jednak w cyklu Ucella, jakkolwiek pisząc opowiadanie byłem przekonany, że widziałem ją w Palazzo Ducale. Ale być może trzydzieści lat temu ta scena i ten siódmy obraz cyklu były pozostałościami po jakimś pierwotnym wariantcie opowiadania [...]” (*R*, s. 196).

<sup>50</sup> Trudno zgodzić się z opinią Herlinga-Grudzińskiego dotyczącą „mieszanych uczuć”, z jakimi Uccello miał malować swój obraz. Swój stosunek do Żydów malarz komunikuje widzowi na dwa sposoby. Po pierwsze, umieszczając nad kominkiem sklepu zastawnika „żydowskie herby”, wśród nich po lewej – skorpion, w centrum – głowa „Murzyna”, trzeci znak nieczytelny (na temat symboliki obu znaków zob. R. Mellinkoff, *Outcasted. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1993, indeks tomu 1, hasła: *blacks* i *skin colours*: dark, np. s. 126–127, 156–157 etc.; szczegółowo o skojarzeniu skorpiona i Żydów zob. M. Bulard, *Le Scorpion, symbole du peuple juif*, Paris 1935), po drugie – poprzez opozycję drzewa kwitnącego i suchego, powiązanego resp. z egzekucją chrześcijanki i żydowskiej rodziny, co być może stanowi odsyłacz do Łk 13, 9 o nieurodzajnym drzewie figowym i wiąże się z tradycyjną symboliką Eklezji i Synagogi.



Strzałka wskazuje miejsce, gdzie znajduje się trójnóg z opiekaną na ogniu białą hostią. Spływa z niego krew, przedostaje się przez drzwi i alarmuje strażników. Na barwnym obrazie krew ta jest znacznie lepiej widoczna niż na czarno-białej ilustracji

(Zapamiętajmy ten przeskok od hiperwidoczności do niewidzialności kluczowej sceny *Legandy o profanacji hostii*. Przejście od błędnego wyodrębnienia do fałszywego pominięcia posłuży dalej do sformułowania tezy o *acte manqué*).

Opowiadając legendę w *Drugim Przyjściu* w roku 1961, Herling nie zadaje zbyt wielu pytań: kobieta hostię sprzedała, Żyd ją kupił, opłatek położono na ogniu. Jedyna niejasność dotyczy „siódmej [szóstej] tablicy cyklu”, tego, dlaczego diabły i anioły toczą spór o duszę zdrajczynie. Kwestię tę Herling podkreśla zarówno w swym wczesnym opowiadaniu, jak i po trzydziestu sześciu latach, w *Dzienniku pisanym nocą*, wpis z 17 października 1997 roku: „do dziś zagadką jest siódma [szósta] tablica cyklu, w której o dusze powieszony toczy spór para aniołów i para diabłów”<sup>51</sup>. W *Legendzie o nawróconym pustelniku* (1997) mówi jeszcze wyraźniej:

Rzecz jasna istota cyklu spoczywa w ostatniej tablicy. Czy naprawdę jest ciągle zagadką, jak wynika z mojego *Drugiego Przyjścia*? Pewnie tak, skoro są o tym przekonani uczeni komentatorzy cyklu. Lecz ja sądzę inaczej. Obecność pary Aniołów świadczy, że świętokradczyni wykradła z Kościoła Hostię, ale jej nie sprzedała innowiercy, ofiarowała mu ją, aby na własne oczy ujrzał, czym jest Hostia dla wierzącego chrześcijanina. Stąd Uccello w pojedynku nad zwłokami powieszony kobiety jest według mnie wyraźniej po stronie Aniołów<sup>52</sup>.

Nie znam, niestety, prac „uczonych komentatorów cyklu”, którzy uważaliby, że właśnie ostatnia miniatura Uccello stanowi zagadkę. Uwaga współczesnych badaczy koncentruje się raczej na fałszywej *truth claim* całej opowieści, szczególnie zaś na kwestii torturowania hostii (w oczach chrześcijan stano-

<sup>51</sup> DPN2, s. 19–20.

<sup>52</sup> LNP, s. 36.

więcej powtórzenie pasywnego sztydzenia z Jezusa), bo to wiara w jej realność skutkowała śmiercią Żydów. Tej zasadniczej, wydawałoby się, kwestii Herling-Grudziński nie poświęca jednak wcale uwagi, jeśli nie liczyć pojedynczego wtrącenia w nawiasie, nieodnoszącego się zresztą do Żyda: „To wykradziona z kościoła Hostia, przyniesiona (rzekomo) do sprzedania właścicielowi sklepu”<sup>53</sup>. Ważne są tylko intencje powieszanej:

Ci, którzy podsycali prześladowania religijne przeciw Żydom, stali na stanowisku, że dokonano świętokradztwa i Bogobójstwa – należało więc zabić tę kobietę, która sprzedała Hostię oraz tych, którzy Hostię kupili. Ci natomiast, którzy stali na stanowisku przeciwnym [...] uważali, że ta kobieta wcale nie przyszła sprzedać Hostii, żeby na tym zarobić, lecz jedynie po to, by nawrócić rodzinę żydowskiego kupca. Była zatem, jako chrześcijanka, przekonana o świętości Hostii i przyniosła jedynie po to, by przekonać kupca, że Hostia jest żywym ciałem Chrystusa, ukrytym w opłatku<sup>54</sup>.

Trudno nie zauważyć, że to, co Herling nazywa „stanowiskiem przeciwnym”, zanadto przeciwne nie jest, skoro pozostaje w ramach wykładni legendy eucharystycznej. Pisarz wyraźnie nie dostrzega dramatycznie odmiennego jej sensu, z którym systematycznie zapoznawani byli Żydzi, każdy z tryumfów hostii przypłacający życiem, wygnaniem lub przymusową konwersją. Choć deklaruje, że jest to „opowiadanie o prześladowaniach religijnych”<sup>55</sup>, w gruncie rzeczy interesują go prześladowania chrześcijan, nie Żydów. Dlatego tylekroć podkreśla „zagadkę siódmej tablicy” i, zgodnie z katolicką nauką o zbawieniu, rozważa przyświecające kobiecie intencje. W interpretacji Herlinga legenda o profanacji hostii nie jest mordem sądowym opartym na kłamstwie, tylko chrześcijańską tragedią opartą na nieporozumieniu:

Tej kobiecie miałyby zatem chodzić o to, żeby kupiec zobaczył krew ciekącą z Hostii i żeby zrozumiał, że jest to żywy Chrystus pod postacią Hostii. I kupiec faktycznie widzi krew ciekącą z Hostii, a więc on, innowierca, otrzymuje w ten sposób widomy znak prawdy chrześcijańskiej. Tymczasem po drugiej stronie drzwi znajdują się żołnierze, którzy widzą wyciekającą krew, co jest dla nich dowodem zbrodni popełnionej przez kupca – czyli sprofanowania Hostii. Bo przecież nic innego nie może im przyjść do głowy. Jest to dla nich powód do wtargnięcia do domu kupca, pojmania go wraz z całą rodziną i spalenia ich wszystkich na stosie<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> LNP, s. 34.

<sup>54</sup> R, s. 199.

<sup>55</sup> R, s. 197.

<sup>56</sup> R, s. 197.

Wrażenie nieporozumienia pogłębia komentarz Włodzimierza Boleckiego w *Rozmowach w Neapolu*.

Uccello pokazuje na tym *tableau*: Żydzi otrzymali widzialny znak, że żywe ciało Chrystusa znajduje się w płątku Hostii. Ponieważ to *tableau* podzielone jest na dwie przestrzenie – granicą między nimi są drzwi – można to interpretować jako malarskie przedstawienie dramatu niezrozumienia. Po jednej stronie obrazu rodzina żydowskiego kupca widzi cud, bo widzi krew płynącą z Hostii. Równocześnie po drugiej stronie, za drzwiami, znajdują się żołnierze, którzy dowiedzieli się od kogoś tylko tyle, że Hostia została sprofanowana i nie zdają sobie sprawy, że w domu kupca dokonał się cud unaocznienia symboliki chrześcijaństwa<sup>57</sup>.

## Od nadwzrocności do przeoczenia

Z opowiadania Herlinga nie dowiemy się, jak przebiegały wypadki w domu zastawnika. Akt zranienia hostii zupełnie wymazano. To ta sama scena, którą pisarz/narrator najpierw błędnie zapamiętał jako wyodrębnioną na „brakującej” miniaturze Uccello, a następnie równie błędnie usunął z jego obrazu. Ponieważ nadaje ona sens całej opowieści, jej pominięcie przez pisarza można nazwać *acte manqué*, w dosłownym znaczeniu tego sformułowania. W terminologii francuskiego freudyzmu *acte manqué* (niem. *Fehlleistung*) to specjalny typ pomyłki. „Chodzi o coś, co normalnie wykonujemy bez trudności, a co w jakiejś konkretnej sytuacji albo względem jakiejś szczególnej osoby z nieznanymi powodów się nie udaje. Na przykład ktoś mnie zaprasza na film, na który nie mam ochoty pojsć, a ja akceptuję zaproszenie tylko po to, aby mu nie sprawić przykrości. Jadąc do kina, wsiadam jednak do tramwaju w przeciwnym kierunku, niż powinnam... W tym sensie akt chybiony (= *un acte manqué*) jest doskonale udany (= *réussi*), bo dzięki niemu nie obejrzałam tego okropnego filmu...”<sup>58</sup>. To ostatnie zdanie odnosi się wprost do pomyłki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Akt chybiony jest jednocześnie doskonale udany: zaciemniając powód prześladowania Żydów, możemy o nim mówić, nie dotykając w ogóle jego zasadniczej, bolesnej dla nas istoty<sup>59</sup>. Jest to typowe dla strategii

---

<sup>57</sup> R, s. 202.

<sup>58</sup> Wyjaśnienie, które zawdzięczam psychoanalityczce, Małgorzacie Maliszewskiej. Zob. też: . <http://www.psychanalyse-paris.com/Les-actes-manques.html>; <http://www.psychanalyse-paris.com/L-Acte-manque-d-un-octogenaire.html>.

<sup>59</sup> Na temat przemilczeń Gustawa Herlinga-Grudzińskiego związanych z jego żydowskim pochodzeniem zob. E. Bieńkowska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002, s. 99–101.

literackich Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, o których Ewa Bieńkowska pisze, że unikał „zmiernienia się z losem Żydów, przenosząc szybko bohatera we wzorzec głupca Bożego, wędrowca franciszkańskiego, metafory bezdomności i błędzenia człowieczeństwa”<sup>60</sup>.

Ten charakterystyczny zabieg pojawia się w kontekście apokryficznego zakończenia *Legandy o nawróconym pustelniku*, której bohaterem jest właśnie nawrócony Żyd-głupiec Boży. Także i ta historia ma niezprzeczalnie konfesyjny wydźwięk, trudny do przyjęcia dla niechrześcijanina, szczególnie dla Żyda. W odróżnieniu od podstawowej wersji legendy, żydowski profanator z tego apokryfu nie ma ani żony, ani dzieci, odznacza się „atletyczną budową i wielką siłą” i z niewyjaśnionych powodów nienawidzi hostii. Nienawiść (połączona – dodajmy za Trachtenbergiem – „z samobójczą głupotą”<sup>61</sup>) każe mu wykraść opłatek z wiejskiego kościoła pod wezwaniem św. Franciszka, rozetrzeć hostię w palcach i wdeptać ją w ziemię<sup>62</sup>. Skazany na stos, dzięki olbrzymiej sile uwalnia się z płomieni, a uniewinniony – „jak uniewinnia się wisielców, którzy obezwalali się z szubienicznego stryczka” – na znak nawrócenia pada krzyżem na

<sup>60</sup> Tamże, s. 101. Zob. także wypowiedź Henryka Grynberga o żydowskości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: „kiedy jego żydowskość wyszła na jaw, zaczęto dodawać, że jego rodzina została całkowicie zasymilowana. Co to za tłumaczenie, do tego całkowicie nieprawdziwe, bo to była żydowska rodzina praktykująca? Jego matka, z Bryczkowskich, rzekomo miała być Polką, ale Herling ochrzcił się dopiero w 1944 roku [chrzest miał miejsce w jednym ze szpitali wojskowych w marcu 1944, przed bitwą po Monte Cassino, o czym wspominała córka pisarza, Marta – przyp. J.T.-B.], jakież więc obrządek religijny towarzyszył jego narodzeniu, jak nie obrzezanie? Dziecko nieżydowskiej matki nie jest żydowskie – i jak piszę w *Pamiętniku* – żaden mohel nie zgodziłby się go obrzezać [...]. I jaka polska matka nadałaby mu imię Gecel? [...] Wie pan, gdyby nie było wojny i okupacji, można byłoby zrozumieć, że pisarz poddany antysemitycznej presji chciał uciec od żydostwa. Ale nie przyznawać się do żydostwa po Holokauście, porzucić te ofiary... To smutne, ale niekiedy Żydzi tak bardzo nie chcą być Żydami, że nienawidzą innych Żydów, bo to – jak utrzymują – przez nich są za Żydów uważani i okupują się antysemityzmem kosztem innych Żydów. Z tego punktu widzenia Gustaw Herling-Grudziński to klasyk”. Cyt. za: K. Masłoń, *Herling-Grudziński: Ferajna tańczy, ja nie tańczę*, „Rzeczpospolita” – „Plus Minus”, 25 listopada 2012, [www.rp.pl/artykul/95412.html?print=tak&p=0](http://www.rp.pl/artykul/95412.html?print=tak&p=0).

<sup>61</sup> Trachtenberg, s. 107: „Tovey przytacza opowieść, jak to w roku 1268, w czasie procesji uniwersyteckiej w Oksfordzie na święto Wniebowstąpienia, »pewien Żyd ze skrajnym zuchwalstwem« (nie mówiąc już o samobójczej głupocie) wyrwał przemocą krzyż niosącemu »i podeptał go nogami na znak swej pogardy dla Chrystusa«. Jak z hostią, tak i tu, gdybyśmy mieli wierzyć w relacje o tych wypadkach, Żydzi często przejawiali tak straceńczą odwagę. Jeszcze w 1577 pewien autor czeski obwinił Żyda, jakoby ten w kościele zerwał krucyfiks i stratował go swymi końmi... na oczach całej zgromadzonej kongregacji!”.

<sup>62</sup> *LNP*, s. 43.

ziemię. Zostaje wędrowcem-pustelnikiem, niemym świętym Aronem, któremu „cud ocalenia i nawrócenia odebrał ludzką mowę”. Jego śmierci towarzyszą cudowne zdarzenia: ciało, które wydaje *odor sanctitatis*, okazuje się tak ciężkie, że para aniołów, którzy chcieli zabrać je do nieba, „zawisa nad umarłym jak dwa obłoki, podobne to do ptaków, to do istot człowieczych”. W końcu znika pochłonięte przez swój własny grób, przy wtórze spontanicznie odzywającego się dzwonu<sup>63</sup>.

Historia jest pięknie opowiedziana, ale brzmi dobrze tylko w chrześcijańskim uchu. Jej punktem kulminacyjnym jest żydowskie nawrócenie. To stanowczo za mało jak na „opowieść o prześladowaniach religijnych”<sup>64</sup>, nawet jak na „punkt wyjścia do szukania źródeł strasznych prześladowań wyznawców innej religii, jakich dopuszczali się chrześcijanie”<sup>65</sup>. Historia Herlinga to po prostu kolejna *gentile's tale*, dogadzająca aż nazbyt widocznym upodobaniem konfesyjnym. Jej głuchy dźwięk stanowi tym większy zawód, że Gustaw Herling-Grudziński, jako urodzony w żydowskiej rodzinie, musiał doskonale wiedzieć, jakie znaczenie dla ukształtowania się żydowskiego etosu martyrologicznego miały legedny o krwi i jak bardzo Żydzi się ich obawiali.

W obu interpretacjach *Legendy o sprofanowanej hostii* pisarz okazuje się więźniem własnego światoobrazu. Wyczuwalny moralny niepokój pozostaje na poziomie deklaracji. Dla Żyda przewiduje się wciąż te same dwa wyjścia: drogę zbawczej konwersji lub zatracenia. Potężnym symbolem niezrozumiałości/niesłyszalności jego głosu jest święty Aron – niemowa. To, co w historii prześladowań religijnych bywa opisywane jako „wyrwany język”<sup>66</sup> ofiar, po stronie słuchaczy można opisać jako zwykłą głuchotę. Jeszcze bardziej wymownym symbolem tej niewrażliwości jest koncept literacki, zgodnie z którym w ostatniej scenie *Legendy o nawróconym pustelniku* żydowski emigrant, Martin, jakby w przymusie powtarzania wykonuje archetypowy żydowski gest „kłucia hostii”<sup>67</sup>.

Literatura, jak to ma w zwyczaju, przekracza tu *mens auctoris*, zamysł twórczy. Tekst wie i mówi nam więcej, niż wiedział i chciał powiedzieć jego autor.

---

<sup>63</sup> LNP, s. 44.

<sup>64</sup> R, s. 197.

<sup>65</sup> R, s. 201.

<sup>66</sup> Zob. J. Tokarska-Bakir, *Ganz Andere? Żyd jako czarownica i czarownica jako Żyd w polskich i obcych źródłach etnograficznych czyli jak czytać protokoły przesłuchań*, w: *Inny, inna, inne*, red. M. Janion, C. Snochowska, K. Szczuka, Warszawa 2004, s. 110–148.

<sup>67</sup> R, s. 201. Na temat czasownika „kłuć” w tym kontekście zob. J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, s. 155–164.

## Konkluzja

Od ponad wieku fenomen legend o krwi stanowi przedmiot dociekań historyków, antropologów, psychologów i folklorystów. Konkluzywnym opracowaniem w tej dziedzinie jest studium Alana Dundesa zatytułowane *The Ritual Murder or Blood Libel: A Study of Anti-Semitic Victimization through Projective Inversion*<sup>68</sup>. Folklorysta amerykański stawia w nim tezę, że legenda o żydowskich zamachach na chrześcijańskie świętości, szczególnie zaś mit o tzw. mordzie rytualnym, jest zagadnieniem źle badanym. Nie stanowi bowiem problemu historycznego, tylko psychologiczny<sup>69</sup>. Dundes rozpoznaje w niej mechanizm inwersji projekcyjnej<sup>70</sup>. Ciekawość, dręcząca chrześcijan od chwili, gdy IV sobór laterański wprowadził dogmat o Rzeczywistej Obecności, ze wszystkimi tego konsekwencjami, została wyprojektowana na Żydów.

Jak pisze krytyk, „ciemność w nas i wokół nas – to wielki temat Herlinga”<sup>71</sup>. Sztuką okazuje się też nie widzieć ciemności tam, gdzie jej nie ma.

---

<sup>68</sup> *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, red. S.J. Bronner, Logan 2007, s. 386–409.

<sup>69</sup> Tamże, s. 394.

<sup>70</sup> „Projective inversion refers to a psychological process in which A accuses B of carrying out an action which A really wishes to carry out him or herself”. Tamże, s. 395.

<sup>71</sup> A. Bałajewski, *Ciemność nas otacza*, „Kresy” 1995, nr 24, s. 219–221.



*Jerzy Miziołek*

## **Blask Oblicza Najwyższego Sędziego: Herling-Grudziński przed Sądem Ostatecznym Michała Anioła**

*Tej ilości figur, tej grozy i wielkości dzieła niepodobna opisać.  
(Giorgio Vasari)<sup>1</sup>*

**W**nieważnej monografii Michała Anioła pióra Władysława Kozickiego odnajdujemy myśli idące śladem Vasarięgo:

Freski Michała Anioła w Sykstyńskiej kaplicy są dziełem tak olbrzymich rozmiarów, a treść ich myślowa otwiera takie oceaniczne głębie, że trudno się pokusić o podkreślenie całej ich wielkości [...]. Aby się z tego zadania godnie wywiązać, trzeba by [...] należeć do umysłów najwyższych, sięgających do zawrotnych wyżyn, na których geniusz twórcy samotnie przebywał. Z filozoficzną bystrością musiałyby iść w parze polot i przepych poetycznego słowa. W braku tych zalet musi tu wystarczyć pokora i religijna cześć, z jaką przeciętny zjadacz chleba przystępuje do najpotężniejszych objawów typu *homo sapiens*<sup>2</sup>.

Gustaw Herling Grudziński, autor opowiadania *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej A.D. 1998*, nie należał do przeciętnych zjadaczy chleba i zapewne właśnie dlatego zachował pokorę wobec wielkich dzieł sztuki, zwłaszcza tych, o których pisał. W polu jego uwagi znalazło się również arcydzieło jedyne w swoim rodzaju – *Sąd Ostateczny* Michała Anioła umieszczony na ścianie ołtarzowej kaplicy Sykstyńskiej (ryc. 1–2). Większość dokonań tego artysty zdumiewa do dziś swoją oryginalnością i onieśmiela siłą wyrazu. Dzieje się tak

---

<sup>1</sup> G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, t. 7, Warszawa–Kraków 1988, s. 156. Do napisania tego tekstu przyczyniło się w znacznym stopniu stypendium w Rzymie, we wrześniu 2012 roku, przyznane przez Fundację Lanckorońskich przy PAU w Krakowie.

<sup>2</sup> W. Kozicki, *Michał Anioł*, Lwów 1908, s. 55–56.



Ryc. 1. Francesco Barbazza według rysunku Francesco Paniniego, *Widok Kaplicy Sykstyńskiej*, akwaforta, 1766, fotografia ze zbiorów Juliusza A. Chrościckiego



Ryc. 2. *Wnętrze Kaplicy Sykstyńskiej*, fotografia J. Miziołek, wrzesień 2012

w znacznej mierze dlatego, że idąc śladami swoich wielkich poprzedników, takich jak Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, bracia Pollaiuolo i Luca Signorelli, Michał Anioł stworzył wizje Boga, świętych i ludzi, które pozostają do dziś nieprześcignione. Pomimo to obecnie niewielu zwiedzających Kaplicę Sykstyńską chciałoby upaść na kolana i zwrócić się do Boga, aby był dla nich litościwy w dniu ostatnim. Uczynić miał tak między innymi papież Paweł III podczas odsłonięcia ogromnego fresku w wigilię Wszystkich Świętych 1541 roku i François-René de Chateaubriand 18 grudnia 1828 roku. „Jak niewiele czasu mam jeszcze – czytamy w *Pamiętnikach z za grobu* – by złożyć go u twych stóp, ściska mi się serce. Ale czy nie czeka nas długie istnienie po życiu ziemskim? Biedny i pokorny chrześcijanin, drzę przed *Sądem Ostatecznym* Michała Anioła; nie wiem dokąd pójdę, lecz nieszczęśliwy będę wszędzie, gdzie pani nie będzie”<sup>3</sup>. Ta uwielbiana przez niego kobieta to nikt inny jak słynna piękność – Madame Juliette Récamier.

W opowiadaniu Herlinga, będącym przedmiotem niniejszych uwag, poruszony został upadek znaczenia i siły oddziaływania arcydzieła i wreszcie jego destrukcja w stylu filmów o końcu świata (w filmie *Rok 2012* ukazane zostało kompletne zniszczenie Kaplicy Sykstyńskiej).

## Próba streszczenia opowiadania i kilka pytań

Bohaterem opowiadania *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej* uczynił Herling-Grudziński Kaspara Traussiga, urzędnika szwajcarskiego z Bazylei. Otrzymał on surowe, religijne wychowanie, a wraz z nim niejako nakaz rozmyślenia nad *Sądem Ostatecznym* Michała Anioła. Podobnie jak jego pobożni rodzice, Kaspar kontemplował to arcydzieło z punktu widzenia nie estetyki, lecz moralności, albowiem od czasów wczesnej młodości uświadamiano mu, że „człowiek jest codziennie sądzony przez Boga”<sup>4</sup>. Przypominała mu o tym reprodukcja wizerunku Chrystusa-Sędziego zawieszona od dzieciństwa w jego pokoju. Kaspar zapamiętał scenę z rodzicami zdejmującymi znad jego łóżka Chrystusa Ukrzyżowanego i zawieszającymi sykstyńskiego *Cristo Giudice* (ryc. 4). Istotnym elementem rytuału kontemplowania Oblicza Najwyższego Sędziego były także coroczne wycieczki do Rzymu, których głównym, jeśli nie jedynym celem pozostawały wizyty w watykańskiej kaplicy. Miejscem zamieszkania Traussigów

<sup>3</sup> F.-R. Chateaubriand, *Pamiętniki z za grobu*, wybór, przeł. i komentarz J. Guze, Warszawa 1991, s. 428–429.

<sup>4</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą, 1984–1988*, Paryż 1989, s. 114.

w Rzymie był pensjonat noszący imię „Michelangelo”. Tak więc wielki artysta i jego słynne, jeśli wręcz nie najsłynniejsze dzieło stały się niemal obsesją rodziny. W tej adoracji był też paradoks: podczas gdy ojciec Kaspara od lat gromadził albumy z reprodukcjami dzieł Michała Anioła, jego matka, „wychowana w surowych zasadach wstydlivosti”<sup>5</sup>, podobnie jak Biagio da Cesena, jeden z pierwszych surowych krytyków sykstyńskiego malowidła już w czasie jego powstawania, mogła niejednokrotnie zadawać w cichości serca pytanie: dlaczego „w takim miejscu przedstawiono tyle nagości”?

Po śmierci rodziców Traussig junior, który pozostał kawalerem, kontynuował wizyty w Rzymie, by napawać się niezwykłą wizją Michała Anioła, ale też by z czasem zacząć zachodzić do domu publicznego, usytuowanego nie gdzie indziej, jak w mieszkaniu na via Sistina (od imienia papieża Sykstusa V), w którym zatrzymywał się niegdyś Mikołaj Gogol – słynny ukraińsko-rosyjski autor *Martwych Dusz* i *Rewizora*. Na charakterze bogobojnego niegdyś człowieka pojawiła się zatem rysa, a właściwie piętno grzechu. Ponadto jego głowę jako urzędnika od ubezpieczeń zaprzętał problem małych miotaczy ognia – firexów; stały się one ulubioną zabawką młodzieży i powodem licznych pożarów lasów. I oto w opowiadaniu napisanym w 1988 roku pojawia się tragiczne i trudne do racjonalnego wytłumaczenia wydarzenie z 23 maja roku 1998. Pożar, który w obecności rzeszy turystów trawi niemal doszczętnie sykstyński fresk, zabija wielu ludzi, a jeszcze większej ich liczbie przynosi dotkliwe poparzenia. Wśród rannych jest nasz bohater nieuchronnie zmierzający do obłędu – jego objawy pojawiały się już wcześniej, co najmniej w 1988 roku – i do nieuchronnej śmierci. Z relacji, którą autor ujawnia, odczytując kartki zapisane przez Traussiga, dowiadujemy się o jego pogłębiającym się kryzysie wiary i o ciężkim dla niego przeżyciu, jakim była pełna blichtru msza pontyfikalna w 1995 roku odprawiona przez nowego papieża Cyryla I. Poza napomknięciem o Gogolu, w kontekście wspomnianego domu publicznego, papież Cyryl I i jego pompatyczna msza w Kaplicy jest kolejnym „rosyjskim” akcentem opowiadania. W przypadku Herlinga-Grudzińskiego, który był uważnym obserwatorem życia w Italii – niekiedy bezkrytycznie zafascynowanej Rosją – i byłym więźniem rosyjskich łagrów, nie są to zapewne elementy bez znaczenia.

Czy Traussig jest do pewnego stopnia *alter ego* autora? Czy sam bohater opowiadania nie spowodował pożaru w Kaplicy Sykstyńskiej? Czy do pożaru przyczyniła się narastająca bezbożność ludzi, czy raczej środki chemiczne, między innymi rozmaite rozpuszczalniki, używane przez konserwatorów fresków Kaplicy (Herling-Grudziński wspomina o tym, podobnie jak odnosi się do

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 115.

prób identyfikacji poszczególnych postaci ukazanych we fresku i zamachu na Jana Pawła II w maju 1981)?<sup>6</sup> Czy opowiadanie nie jest rozmyślaniami nie tylko o wielkim kryzysie wiary, ale i o kryzysie kultury Zachodu i jej ostatecznym przeznaczeniu? Czy wreszcie autorowi nie chodzi o kryzys w odbiorze religijnej sztuki Zachodu z jej renesansową „cielesnością”, czego najlepszym przykładem jest ogromny fresk w Kaplicy Sykstyńskiej? Czy rzeczywiście nie trafia już do nas renesansowy pęd ku możliwie najdoskonalszemu odniesieniu się do aktu Inkarnacji i ukazywaniu piękna cielesności, który przyniósł arcydzieła Michała Anioła?

Na temat swego *Pożaru w Kaplicy Sykstyńskiej* Herling-Grudziński wypowiadał się kilkakrotnie, między innymi w jednej z *Rozmów w Dragonei* (ryc. 3)<sup>7</sup>. Zacytujemy tu najpierw jego wypowiedź z wywiadu przeprowadzonego w programie *Rozmowy na koniec wieku*:

Opowiem może, jak doszło do napisania tego opowiadania. To jest dość charakterystyczne. Poszedłem do Kaplicy Sykstyńskiej i zastałem tam mnóstwo młodych ludzi, Włochów i cudzoziemców, którzy bez przerwy żartowali i śmiali się, jakby to było jakieś widowisko humorystyczne. Bardzo mnie to zdumiało i nawet zabolowało. Z początku myślałem, że śmieją się z golizny postaci namalowanych przez Michała Anioła. Ówczesny papież był nią tak oburzony, że kazał jakiemuś drugorzędnemu malarzowi domalować wszystkim majtki, które potem zeszkrobywano z wielkim trudem. Ale nie chodziło o goliznę, chodziło o coś innego. Ci ludzie śmiali się, żartowali z samej idei sądu nad ludzkimi uczynkami i nad ludzkim światem<sup>8</sup>.

W *Rozmowach w Dragonei* autor opowiadania dodaje:

Jednym słowem, [byłem świadkiem] drwin z tego, co namalował Michał Anioł, co nie tylko jest wielkim arcydziełem sztuki, ale co jest przede wszystkim jakąś sumą wiary – bo *Sąd Ostateczny* jest przecież artystycznym ukoronowaniem chrześcijaństwa<sup>9</sup>.

Wychodząc od wypowiedzi we wspomnianym programie, zawierającej *de facto* kilka nieścisłości, jak to bywa w spontanicznej reakcji na trudne pytanie (w *Rozmowach w Dragonei* odpowiedź autora została znacznie bardziej

<sup>6</sup> Wiele informacji na temat konserwacji fresków i stosowanych w jej trakcie środków chemicznych zawierają katalogi Muzeów Watykańskich. Zob. *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, catalogo della mostra, Musei Vaticani, Roma 1990. Zob. recenzję J. Miziołka, *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, „Biuletyn Historii Sztuki” 54, 1992, z. 1, s. 85–92.

<sup>7</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 227–232.

<sup>8</sup> *Rozmowy na koniec wieku*, zob. <http://mateusz.pl/rozmowy/gherling.htm>.

<sup>9</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 227.



Ryc. 3. Wpatrzeni w Sąd Ostateczny, fotografia J. Miziołek, wrzesień 2012

wyważona), spróbujmy najpierw odnieść się do odbioru arcydzieła Michała Anioła w jego czasach i w kilku kolejnych epokach, by następnie powrócić do *Pożaru w Kaplicy Sykstyńskiej* i interpretacji tego fascynującego opowiadania. Wydaje się, że także opinie z rozmaitych epok, odnoszące się do *Sądu Ostatecznego* jako wielkiego, ale dla wielu kontrowersyjnego dzieła sztuki, będą tu na miejscu, albowiem mimo że w swoim opowiadaniu Herling-Grudziński mówi niemal wyłącznie o moralnym wymiarze dzieła Buonarrotiego, w wywiadach odnosi się do kwestii artyzmu *expressis verbis*. Ponadto współczesne „drwiny z tego, co namalował Michał Anioł” warto zobaczyć w kontekście „ocenzurowania” jego dzieła w XVI wieku.

## **Odsłonięcie arcydzieła, skandal i osąd potomnych**

Delacroix, wielki entuzjasta twórczości Buonarrotiego, tak opisuje jego arcydzieło:

Wszyscy artyści, a mam tu na myśli najznakomitszych, gdy przystępowali do malowania Sądu Ostatecznego, ponosili klęskę. [...] Styl Michała Anioła wydaje się więc jedynym doskonale przystosowanym do takiego tematu. [...] W swych dziesięciu czy dwunastu kilkupostaciowych grupach, ułożonych symetrycznie na przestrzeni, którą oko obejmuje bez trudu, daje nam [...] wyobrażenie tej szczytowej katastrofy, sprowadzającej do stóp Sędziego porażony rodzaj ludzki. [...] Własny jego styl utrzymuje go w sferze wzniosłości i porywa nas za sobą. [...] zdumiewa jednolitość panująca we wszystkich częściach kompozycji, z których żadna nie zdradza śladów wysiłku czy znużenia<sup>10</sup>.

Nie mniejszy zachwyty nad sykstyńskim dziełem znajdziemy również w żywocie Michała Anioła autorstwa Giorgio Vasarięgo, na którego Herling-Grudziński wielokrotnie się powołuje. Jednakże, jak zauważył m.in. André Chastel, ogromny, mierzący przeszło 180 metrów kwadratowych fresk wywołał tuż po jego ukończeniu i w kolejnych latach nie tylko zdumienie i podziw, ale też zakłopotanie czy wręcz zażenowanie, niekiedy – jak w przypadku Pietro Aretina – fingowane, które przerodziło się w coś w rodzaju skandalu<sup>11</sup>. W niespełna trzy tygodnie po odsłonięciu malowidła, 19 listopada, Nicolò Sernini tak pisał do kardynała Ercole Gonzagi: „[...] widać, że cały wysiłek [artysta] włożył

---

<sup>10</sup> E. Delacroix, *O „Sądzie Ostatecznym” Michała Anioła*, w: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, oprac. H. Morawska, Warszawa 1977, s. 375–383.

<sup>11</sup> A. Chastel, *Cronaca della pittura italiana*, Roma 1985, s. 188–207.



Ryc. 4. Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, detal, miedzioryt, poł. XVI wieku, fotografia ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego

w namalowanie cudacznych postaci w przedziwnych pozach; nie mogę wysłać Waszej Eminencji nawet rysunku [malowidła], uczynię wszakże wszystko, żeby je opisać tak, aby można było pojąć, jak mało może się ono podobać<sup>12</sup>. Z kolei w liście do Vasariego z 1 maja 1545 roku autorstwa Don Miniato Pitti di Montoliveto czytamy: „[...] otrzymałem od Was list, w którym mówicie, że w Neapolu za skandal uznano, iż w Rzymie wolałem sklepienie [Kaplicy Sykstyńskiej] od ściany [ołtarzowej z Sądem Ostatecznym]. A to przecież dlatego, że zawiera tysiąc herezji [...]”<sup>13</sup>.

W tymże samym 1545 roku Aretino napisał swój słynny list po dziś dzień zdumiewający poziomem agresji i hipokryzji:

<sup>12</sup> Tamże, s. 188.

<sup>13</sup> Tamże, s. 190.



Ryc. 5. *Sąd Ostateczny*, detal, kopia z około 1800 roku, Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie, fotografia – Muzeum

A wy [Michale Aniele] ukazujecie świętych i anioły [...] bez jakiegokolwiek przyzwoitości ziemskiej, [...] pozbawionych wszelkiej niebieskiej ozdoby. A przecież starożytni nawet rzeźbiąc – nie mówię już ubraną Dianę, lecz nagą Wenus – okrywają dłońią części, których się nie odsłania. A tutaj, ten tak przezorny talent, ponieważ wyżej od wiary ceni sobie sztukę, nie tylko nie zachowuje *decoro* wyobrażeń męczenników czy dziewic, lecz w taki sposób pokazuje [potępionych] ciągniętych za genitalia, że może to nawet w domach publicznych spowodować zamknięcie oczu ze wstydu. Wyuzdanie waszego dzieła byłoby może odpowiednie na ścianach jakiejś rozkosznej łaźni, lecz nie na czołowej ścianie tego najgodniejszego chóru<sup>14</sup>.

Patrząc na „potępionych ciągniętych za genitalia” (jest we fresku Michała Anioła taka właśnie scena), Aretino, znany rozpustnik i pornograf, mógł łatwo zobaczyć w niej samego siebie. Znane są jednak prawdziwe powody napisania tego jedyne go w swoim rodzaju listu; Michał Anioł nie przesłał jego autorowi swoich rysunków już wówczas bardzo cenionych przez kolekcjonerów. Od momentu publikacji, z czym Aretino nie bardzo się śpieszył (list ukazał się dopiero w 1550 roku), krytyczne uwagi wobec malowidła, wyrażone już w 1540

<sup>14</sup> P. Aretino, *Do Michała Anioła Buonarroty, 1545*, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 167.

roku przez wspomnianego w opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego Biagio da Cesena, mistrza ceremonii dworu papieskiego, nabrały mocy i tylko dzięki autorytetowi Pawła III genialne dzieło pozostało nietknięte.

Jednakże po śmierci tego papieża „ocenzurowanie” fresku było już tylko kwestią czasu. Gdy Paweł IV (1555–1559) myślał „o zmianie wyglądu ściany ołtarzowej kaplicy [...], ponieważ były tam postacie zbyt śmiało odsłaniające partie ciała”, Michał Anioł miał wypowiedzieć znamienne słowa: „Powiedzcie Ojcu św., że to drobnostka, którą łatwo można zmienić; niech tylko zmieni świat, a już nietrudno będzie zmienić obrazy”<sup>15</sup>. Zupełne przemalowanie grupy ze świętą Katarzyną Aleksandryjską i zamalowanie szczególnie drażliwych nagości dokonało się jednak nie za Pawła IV, a za czasów jego następcy Piusa IV (1559–1565)<sup>16</sup>. Było to zgodne z decyzją Soboru Trydenckiego, która tyleż krótko, co bezpardonowo zalecała po swej XXIV sesji (przełom listopada i grudnia 1563 roku) zamalowanie „wstydlivych nagości”<sup>17</sup>. Nie zrobił tego malarz podrzędny, a sam Daniele da Volterra, jeden z przyjaciół Michała Anioła, a jego dokonanych pod przymusem przemalowań nigdy nie zeszkrobywano, jak zasugerował Herling-Grudziński<sup>18</sup>. Pozostawiono je nietknięte także w czasie ostatniej konserwacji malowidła, którą zakończono w 1994 roku; jeszcze w czasie jej trwania opublikowana została „mapa” fresku z zaznaczeniem wszystkich „ocenzurowanych” figur<sup>19</sup>. Autor opowiadania pisze o podobnej mapie, tyle że przedstawiającej wszystkie zidentyfikowane w *Sądzie* postacie (ryc. 6)<sup>20</sup>.

Co najmniej trzech papieży było bliskich myśli nie tylko o przemalowaniu ogromnego fresku, ale wręcz o jego kompletnej destrukcji<sup>21</sup>. Jednym z nich był

---

<sup>15</sup> G. Vasari, dz. cyt., s. 176.

<sup>16</sup> F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, *Rapporto sul "Giudizio"* (*Stato delle conoscenze e delle immagini in data 31-3-91*), „Bollettino. Monumenti Musei e Gallerie Pontifice” 11, 1991, s. 217–249.

<sup>17</sup> Zob. R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma–Bari 1981, s. 39.

<sup>18</sup> Na temat malarza i wykonanych przez niego przemalowań zob. *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, red. V. Romani, Firenze 2003, s. 160–165.

<sup>19</sup> F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, dz. cyt., ryc. 3. Zob. też L. Partridge, F. Mancinelli, G. Colalucci, *Michelangelo "The Last Judgment". A Glorious Restoration*, New York 1997.

<sup>20</sup> Najbardziej szczegółową mapę tego rodzaju opublikowano w monumentalnej książce wydanej po ukończeniu konserwacji fresków. Zob. *Michelangelo la Cappella Sistina: documentazione e interpretazioni. 2, Tavole – Il Giudizio Universale restaurato*, oprac. F. Buranelli, F. Mancinelli, Novara 1999. Zob. też H.W. Pfeiffer, *Kaplica Sykstyńska na nowo odkryta*, przeł. H. Borkowska i J. Kornecka, Kraków 2008, s. 253–329. Ten ostatni badacz proponuje szereg nowych, niekiedy bardzo kontrowersyjnych identyfikacji postaci ukazanych w malowidle.

<sup>21</sup> R. De Maio, dz. cyt., s. 37–45. Zob. też M. Schlitt, *Painting, Criticism and Michelangelo's*



Ryc. 6. „Mapa” centralnej części Sądu Ostatecznego, foto wg Michelangelo la Cappella Sistina: documentazione e interpretazioni. 2, Tavole – Il Giudizio Universale restaurato, oprac. F. Buranelli, F. Mancinelli, Novara 1999

Grzegorz XIII (1572–1585). Warto tu przytoczyć kuriozalną opinię z jego czasów, bo zestawienie Michała Anioła ze średniej klasy artystą z Bolonii, jakim był Lorenzo Sabbatini, wydaje się niemalże niestosowne. W życiorysie bolończyka czytamy:

Jego [Lorenza] elegancki i skromny sposób przedstawiania nagości skłonił – być może – papieża, jako że zwracał więcej uwagi na ozdobienie i na cześć miejsca świętego, niż na sztukę samą, jak ją pojmują malarze, do wydania rozkazu zrzucenia nieprzyzwoitych malowideł Buonarrotiego, aby jego Lorenzo ponownie *Sąd Ostateczny* namalował. A ten byłby tu namalował raj pełen szlachetnego wdzięku, a nie zeszepony sprośnościami, które są godne parobka<sup>22</sup>.

*Last Judgment in the Age of the Counter-Reformation*, w: *Michelangelo's Last Judgement*, red. M.B. Hall, Cambridge 2005, s. 113–149.

<sup>22</sup> Cyt. za W. Kozicki, dz. cyt., s. 168. Zob. też R. De Maio, dz. cyt., s. 42.

Opinię tę można zestawiać z innymi, mniej lub bardziej surowymi sądami, między innymi z dialogiem Giovanniego Andrei Giglio da Fabriano, w którym po zdawkowych pochwałach przychodzą zarzuty szybko podjęte przez innych; dotyczą one głównie tego, że Chrystus jest bez brody, anioły nie mają skrzydeł, a diabły pozbawione są ogonów i rogów<sup>23</sup>.

Opinie teologów i artystów poszły jakby osobnymi drogami. Świadczą o tym liczne przedstawienia *Sądu Ostatecznego* rytowane i namalowane w II połowie XVI wieku (ryc. 4). O tym, jak wysoko ceniono sykstyńskie arcydzieło, najlepsze bodaj wyobrażenie dają dzieła Alessandro Alloriego (1535–1607) w kaplicy Montagutich, we florenckim kościele Zwiastowania (ryc. 7)<sup>24</sup>. Jedno z jego malowideł Vasari tak opisał:

[...] widzimy Chrystusa oraz Najświętszą Pannę w niebiosach w chwili Sądu Ostatecznego. Wokół znajduje się wiele postaci, najróżniej ujętych i jeszcze inne, skopiowane z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła. Na brzegach tego obrazu widzimy cztery duże postacie – dwie w dole i dwie na górze, przedstawiające proroków lub ewangelistów. Na sklepieniu widzimy postacie Sybilli i proroków, wystudiowane bardzo starannie i pracowicie, a naśladowujące akty Michała Anioła<sup>25</sup>.

Do tego chóru głosów o sykstyńskim malowidle dodajmy opinie dwóch Polaków – klasycysty i romantyka – z czasów Goethego, przywoływanego przez Herlinga-Grudzińskiego. Stanisław Kostka Potocki w nigdy nieukończonym i dotąd niewydanym dziele *O sztuce dzisiejszych* zawarł żywot Michała Anioła, w którym pisał, że w jego twórczości „nawet błędy nosiły cechę wielkości”<sup>26</sup>. *Sąd Ostateczny*, mimo dostrzeganej przez wielu krytyków „dantejskiej dzikości”, ceglastej kolorystyki, niestosownej – ze względu na miejsce – nagości figur „jest drogim i niewyczerpanym skarbem rysunkowych wzorów, które artysta

---

<sup>23</sup> Jego dzieło pt. *Due dialoghi* (w drugim z nich jest mowa o Michale Aniele) ukazało się w 1564 roku i cieszyło się wielką popularnością. Zob. R. De Maio, dz. cyt., s. 32–33.

<sup>24</sup> Zob. S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino 1991, s. 218–219, ryc. 11, 25–35. E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven–London 2001, s. 145–159 i ryc. 122–126.

<sup>25</sup> G. Vasari, dz. cyt., s. 363. Malowidło to reprodukuje i omawia J. Miziołek. Zob. tegoż, *Adaptacje, echa i refleksy dzieł Michała Anioła w polskiej kulturze artystycznej i globalnej komunikacji wizualnej*, w: *Michelangelo*, katalog wystawy, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, lipiec–październik 2005, Kraków 2005, s. 27–34.

<sup>26</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, sygn. APP, 257. Zob. też M. Poprzęcka, „Wasary polski” Stanisława Kostki Potockiego, w: *Ars et educatio. Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 117–129.



Ryc. 7. Alessandro Allori, *Sąd Ostateczny* w kaplicy Montegutich w kościele Zwiastowania (Santissima Annunziata) we Florencji, 1561–1563, fotografia ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego



Ryc. 8. *Sąd Ostateczny*, detal, fotografia J. Miziołek, wrzesień 2012

potomności zostawił”<sup>27</sup>. Po wizycie w Watykanie w dniu 11 kwietnia 1830 roku Antoni E. Odyniec pisał:

Wielkotygodniowe obrządki odbywają się tutaj nie w nim [kościół św. Piotra], lecz w pałacowej watykańskiej kaplicy, zwanej Sykstyńską, która światową swą sławę zawdzięcza wszakże nie temu, ale znajdującym się w niej freskom Michała Anioła, między którymi, jak wiesz, pierwsze miejsce trzyma *Sąd ostateczny*. Tłok w nim leżących w piekło potępieńców nie był większy od tłoku w kaplicy, a więc i my w niej piekliśmy się jak w piekle, a przynajmniej jak w łaźni”<sup>28</sup>.

Co myślał wówczas o freskach Adam Mickiewicz, znakomity towarzysz podróży Odyńca, nie wiadomo. Wszakże niemal zupełnie pewne jest to, że do grona zafascynowanych arcydziełem Michała Anioła należała księżna Izabela z Flemmingów Czartoryska. Zaświadcza o tym piękna, wykonana na płótnie kopia *Sądu Ostatecznego* przechowywana w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (ryc. 5)<sup>29</sup>.

## „Bel maschio”, wizja czasów pochrześcijańskich i próba ekumenizmu

Tłok w Kaplicy Sykstyńskiej był dokuczliwy, jak zaświadcza Odyniec, jeszcze przed epoką masowej turystyki, ale obecnie tłum gęściej jeszcze bardziej i niewielkie są nadzieje na poprawę sytuacji. Robert Hughes w zakończeniu swej wydanej właśnie książki o Rzymie pisze:

A jeśli sądzicie, że w Kaplicy Sykstyńskiej jest dzisiaj cokolwiek zbyt tłoczno, poczekajcie pięć, dziesięć lat, kiedy wzbogaceni Chińczycy ruszą zwiedzać świat. [...] Tłok w Kaplicy Sykstyńskiej symbolizuje swego rodzaju żywą śmierć wysokiej kultury, czającą się u kresu kultury masowej. [...] W gorszych warunkach nie miałem okazji oglądać dzieła sztuki – a przez ostatnie półwiecze oglądałem ich naprawdę dużo. Ludzie popychają, zasłaniają widok i zakłócają ciszę głośnymi komentarzami, które zawsze przeszkadzają, nawet gdy są inteligentne, co zresztą bardzo rzadko się zdarza<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Antoni Edward Odyniec, *Listy z podróży*, t. 2, oprac. M. Toporowski i M. Dernałowicz, Warszawa 1961, s. 251.

<sup>29</sup> Zob. *Michelangelo*, katalog wystawy, s. 20.

<sup>30</sup> R. Hughes, *Rzym*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2012, s. 456–457. Zob. też T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino 2011.

Herlinga-Grudzińskiego znacznie bardziej niż tłok w Kaplicy niepokoi zmiana „statusu” *Sądu Ostatecznego*, będąca nie tylko przejawem śmierci wysokiej kultury, ale i umierania religii. W jednej ze wspomnianych wcześniej rozmów z autorem padło nawet określenie „czasy pochrześcijańskie”<sup>31</sup>. Śmiechy, lekceważenie i wreszcie niedbale wyrzucone z ust jednej turystki określenie Chrystusa-Sędziego jako „Bel maschio” przelewają czarę goryczy, potęgują uczucie niepokoju. Obserwując zachowanie ludzi w najsłynniejszej kaplicy chrześcijaństwa, widać, z jednej strony, coś w rodzaju powrotu do ignorancji tych, którzy w minionych wiekach zamiast duchowości widzieli tylko fizyczną nagość, a z drugiej – zupełny brak rozumienia siły eschatologicznego przekazu arcydzieła będącego „artystycznym ukoronowaniem chrześcijaństwa”. W siłą zastawione przez ducha czasów końca XX wieku, w których chodzi się wprawdzie na spotkania z papieżem i ogląda dzieła sztuki chrześcijańskiej, ale czyni się to machinalnie i bez uduchowienia, wpadł również Kaspar Traussig. Borykając się już od 1988 roku z objawami choroby psychicznej, został on dodatkowo zdruzgotany przedziwną mszą ekumeniczną odprawioną przez Cyryla I.

Warto tu przypomnieć, że w swoich tekstach Herling-Grudziński odnosi się nie tylko do kwestii ekumenizmu, ale przywołuje również przypuszczenie Malraux, że wiek XXI albo będzie religijny, albo nie będzie go wcale. Słowem, żeby utrzymać zasady ludzkiego współżycia, trzeba odwoływać się do uczuć religijnych i związanych z nimi zasad moralnych; bez nich świat albo nie przetrwa, albo pograży się w chaosie. Jeśli chodzi o ekumenizm, nasz autor pokłada w nim pewną nadzieję, ale zaraz dodaje, że ekumenizm nie jest szczerzy. „Wiem – mówi w wywiadzie Herling-Grudziński – że wyznawcy innych religii nie odnoszą się do niego zbyt entuzjastycznie”. Ekumenizm „jest częściej polityką Kościoła niż wynikiem odczucia ludzkiego”<sup>32</sup>.

## Dygresja o powrocie do ikony i ekumenicznych kościołach w Rzymie

Literacka wizja nowego pontyfikatu w 1995 roku na szczęście nie sprawdziła się, żaden rozpuszczalnik używany przy konserwacji fresków Kaplicy nie zajął się ogniem w 1998 roku, a freski Sykstyny są dalej głównym celem wizyt w Muzeach Watykańskich. Postrzeganie Chrystusa Sędziego jak dawniej jednych fascynuje, a innych zadziwia, a nawet gorszy. Tadeusz Różewicz w usta

---

<sup>31</sup> *Rozmowy na koniec wieku.*

<sup>32</sup> Tamże.

Jadziaka, bohatera swego dzieła *Śmierć w starych dekoracjach*, wkłada takie oto słowa:

Jeśli chodzi o centralną postać Chrystusa w *Sądzie Ostatecznym*, to muszę powiedzieć, że ta młoda atletyczna postać wywarła na mnie wrażenie prawie żenujące, moje wyobrażenie i wiadomości o cieleśnej postaci Jezusa były i są krańcowo różne, że prawie byłem zawstydzony patrząc na tego atleta, przecież to jakiś zapaśnik kulturysta, zupełnie pogańska postać. Nie mogę otrząsnąć się do tej pory z przykrego i drażniącego uczucia. To jest wręcz szokujące<sup>33</sup>.

W zupełnie innej poetyce i z przywołaniem Zmartwychwstania, Transfiguracji i „tajemnicy widzialności Niewidzialnego” mówił o dziele Michała Anioła Jan Paweł II w dniu 8 kwietnia 1994 roku, w homilii podczas mszy św. z okazji odsłonięcia odrestaurowanego fresku *Sąd Ostateczny*:

Jest to Chrystus niezwykle. Ma w sobie jakieś antyczne piękno, w pewnym sensie nietypowe dla Jego tradycyjnych przedstawień malarskich. [...] Kaplica Sykstyńska jest właśnie – jeśli tak można powiedzieć – sanktuarium teologii ludzkiego ciała. Jeśli świadczy o pięknie człowieka stworzonego przez Boga mężczyzną i niewiastą, to w tym świadectwie wyraża też w jakiś sposób nadzieję świata przemienionego, przemienionego wraz z Chrystusem zmartwychwstałym, a przedtem jeszcze na górze Tabor. Wiemy, że przemienienie jest głównym źródłem pobożności wschodniej, jest wielką księgą mistyki, tak jak tą otwartą księgą dla świętego Franciszka z Asyżu stał się Chrystus ukrzyżowany na górze Alwerni<sup>34</sup>.

W homilii Jana Pawła II została przywołana nie tylko „pobożność wschodnia”, ale *expressis verbis* również słynna *Trójca Święta* Andrieja Rublowa. Oto przykład ekumenicznego myślenia, wspomnianego przez Herlinga-Grudzińskiego, które przyniosło rodzaj inwazji ikony bizantyńsko-ruskiej w kościołach katolickiej Europy<sup>35</sup>. W Rzymie owa inwazja dostrzegalna jest nie tylko w średniowiecznej bazylice Santa Maria in Trastevere, gdzie od dawna odprawiane są Msze święte w rycie ortodoksyjnym, ale również w kościele z epoki baroku przy Fontannie di Trevi: Santi Vincenzo e Anastasio czy w San Teodoro

<sup>33</sup> T. Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, Warszawa 1970, s. 65. Tak jak w przypadku bohatera Herlinga-Grudzińskiego, również bohater Różewicza umiera na końcu opowieści.

<sup>34</sup> K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice, Tryptyk rzymski*, Kraków 2007, s. 558.

<sup>35</sup> Stosunek Jana Pawła II do ikon i sztuki bizantyńsko-ruskiej czeka na pogłębioną analizę. Wydaje się, że prawie nieznanym w Polsce tekst na ten temat Timothy Verdone (*Giovanni Paolo II e le arti visive*, „Arte Cristiana” XCIII, 828, 2005, s. 165–170) jest niemal nieporozumieniem.

i innych<sup>36</sup>. Rodzi się pytanie – w jakimś sensie obecne również w opowiadaniu i wywiadach Herlinga-Grudzińskiego – czy w ostatnich dekadach nie jest tak, że obraz godny przeżywania w religijnym uniesieniu to taki, który nas uwodzi nie arcyzmem, jak dzieła Rafaela i Michała Anioła, ale bizantyjską duchowością z mistycznymi korzeniami? Można wręcz odnieść wrażenie, że ikona ma status znacznie większej świętości niż renesansowe obrazy, które nie wywołują już skupienia religijnego<sup>37</sup>.

W *Pożarze w kaplicy Sykstyńskiej* mowa jest o zawieszeniu w pokoju małego Kaspara wizerunku *Cristo Giudice* w miejscu zajmowanym uprzednio przez *Ukrzyżowanie*. Czy Herling-Grudziński chciał zwrócić uwagę na fakt (dostrzeżony przez badaczy na krótko przed czasem, gdy pisał swoje opowiadanie), że artyści renesansowi, a wśród nich Michał Anioł, szli za głosem ówczesnych teologów zafascynowanych Wcieleniem, narodzinami Boga-Człowieka? Spróbujmy odnieść się do tej kwestii.

Od lat sześćdziesiątych XIX wieku, śladem przymysłów Jacoba Burchardta, patrzono na sztukę Michała Anioła, zwłaszcza na jego malowidła w Kaplicy Sykstyńskiej, jako na przejaw odrodzenia pogaństwa; renesans był postrzegany jako powrót do antycznego kultu ciała<sup>38</sup>. Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku amerykański jezuita John O'Malley w nowy, pogłębiony sposób przeczytał kazania wygłaszane w obecności papieży na Watykanie na przełomie XV i XVI wieku<sup>39</sup>. Wówczas okazało się, że nie *Ukrzyżowanie*, jak w średniowieczu, i nie tyle nawet *Zmartwychwstanie*, jak dziś dla nas, ale to, na co ludzkość przez całe wieki oczekiwała – Inkarnacja – jest najważniejszym

---

<sup>36</sup> Jest na swój sposób ciekawe, że kościół poświęcony świętym Wincentemu i Anasztazemu, nieomal zamieniony w latach 2011–2012 na cerkiew poprzez wystawienie ikon i mnogość palonych świec, powrócił ostatnio (obserwacja z grudnia 2012) do funkcji kościoła katolickiego. Na jego fasadzie pojawiła się tablica z napisem „CHIESA CATOLICA” (Kościół katolicki).

<sup>37</sup> Podobna sytuacja miała miejsce na przełomie XIX i XX wieku. Z zachwyty nad sztuką koptyjską i bizantyjską narodziła się m.in. niezwykle oryginalna twórczość Henri Matisse’a. Zob. J. Miziołek, *Tradycja antyku w sztuce XX wieku* (Katalog wystawy: Matisse „la révélation m’est venue de l’Orient”, Firenze 1997), „Biuletyn Historii Sztuki” 61, 1999, s. 458–461.

<sup>38</sup> J. Burchardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Krzeczowska, Warszawa 1961 (pierwsze wydanie niemieckie 1860). Zob. L. Kalinowski, *Profesoressa Karla – ultima sue gentis contessa*, „Rocznik Historii Sztuki” 28, 2003, s. 9–10.

<sup>39</sup> J. O'Malley, *The Theology Behind Michelangelo's Ceiling*, w: *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, London 1986, s. 92–148 oraz tegoż, *Praise and Blame in Renaissance Rome*, Durham 1979. Zob. też B. Barnes, *Michelangelo's „Last Judgment”: The Renaissance Response*, Los Angeles 1999.

aspektem wiary chrześcijańskiej. Dopiero bowiem w chwili, gdy Chrystus się wcielił za sprawą Ducha Świętego, narodził się z łona Marii, mógł zacząć się proces Odkupienia. Wtedy to dopiero miała nastąpić Pasja, Odkupienie i Zmartwychwstanie. O tym, że akt Wcielenia był tematem wiodącym w sztuce renesansu, świadczą niezliczone przedstawienia *Madonny z Dzieciątkiem* (sam Michał Anioł wykonał ich pięć)<sup>40</sup>. Wówczas ponownie zauważono, jak wspaniały jest człowiek, jak pięknie jest zbudowany, skoro sam Bóg – Istota Najwyższa – wcielił się w niego. To ciało było tak przygotowane przez Boga, aby On sam mógł w nim zamieszkać. Dlatego na sklepieniu i na ścianie ołtarzowej Sykstyńskiej widzimy nie tylko piękne ciała Adama i Ewy, *ignudi*, nagich młodzieńców (*de facto* są to bezskrzydli aniołowie), ale i pięknego nie tylko duchowo, ale i fizycznie Chrystusa-Sędziego. W odczuciu ludzi epoki renesansu Bóg zdecydował, że przyjmie postać najdoskonalszą. Michał Anioł znał bez wątpienia myśli czołowych teologów swej epoki, co potwierdzają jego sonety i fragment biografii autorstwa Condiviego, będącej w ogromnym stopniu relacją samego Michała Anioła<sup>41</sup>. Oto fragmenty jednego z sonetów:

W twej pięknej twarzy, Panie, upatruję  
To, czego w życiu nie wyrazić całem  
I dzięki czemu dusza, jeszcze całem  
Odziana, często do Boga wzlatuje<sup>42</sup>.

Ze źródła łaski, co do życia budzi,  
bierze się piękno widzialnego świata,  
które owocem i odbiciem nieba<sup>43</sup>.

## Zamiast zakończenia

Spośród ogromnej liczby tekstów o freskach Michała Anioła opowiadanie *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej* wyróżnia niezwykle konsekwentne trzymanie się podjętego wątku skupiającego się na postaci Chrystusa-Sędziego widzianego w kontekście kryzysu wiary. Bohater opowiadania uosabia zagrożenie, które tkwi w rutynowym, pozbawionym nowych bodźców podejściu do chrześcijań-

<sup>40</sup> D.R. de Campos, *La Madonna e il Bambino nella scultura di Michelangelo*, Roma 1977. Zob. też *Michelangelo. Artista, pensatore, scrittore*, red. M. Salmi, t. 1, Novara 1965, s. 83–97.

<sup>41</sup> A. Condivi, *Żywot Michała Anioła*, przeł. W. Jabłonowski, Warszawa 1960, s. 90–93.

<sup>42</sup> Michał Anioł Buonarroti, *Poezje*, przeł. L. Staff, Warszawa 1922, s. 73.

<sup>43</sup> Cyt. za: G. Bull, *Michał Anioł*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 2002, s. 350.

stwa. Ów wyimaginowany i niewpisany w realia pożar jest metaforą nie tyle fizycznej zagłady arcydzieła, które od 470 lat jednych porusza, a innych bulwersuje, co upadkiem siły i mocy jego przesłania. Czy nigdy już nie wrócimy do prawdziwego podziwiania renesansowego ideału zgodnie z jego duchem i zapatrzeniem w akt Inkarnacji, i czy pogrążony w kryzysie świat chrześcijański jest w stanie dalej funkcjonować, czy przekształci się w świat pochrześcijański? Czy ekumenizm ma potencjał do naprawienia świata? Herling-Grudziński pięknie i w bardzo szczególny, sobie tylko właściwy sposób odniósł się do arcydzieła jedyne w swoim rodzaju i postawił wiele istotnych pytań dotyczących nie tylko losów chrześcijaństwa, ale i przyszłości cywilizacji europejskiej. W efekcie ogromny fresk Michała Anioła, poddany gruntownej konserwacji w czasach pontyfikatu Jana Pawła II, pokazał ponownie wielką siłę oddziaływania. W czasie, gdy ten tekst składany jest do druku, trwają przygotowania do kolejnego konklawe. Po papieżu Polaku przyszedł papież nie z Rosji, a z Niemiec – Benedykt XVI, który z własnej woli, jak niegdyś Celestyn V, opuszcza tron św. Piotra. Niebawem przed *Sądem Ostatecznym* w Syksynie zostanie wybrany kolejny papież. Pytania postawione przez Herlinga-Grudzińskiego przynajmniej w części pozostają aktualne.

## Postscriptum

Po krótkim konklawe, dniu 13 marca 2013 roku, papieżem został wybrany arcybiskup Buenos Aires Jorge Mario Bergoglio, który przyjął imię Franciszek. To pierwszy papież o tym imieniu. Prostota jego ubioru, częste i serdeczne zwracanie się do ubogich, mieszkanie w skromnych pokojach gościnnych Watykanu, a nie w pałacu papieskim są zaskoczeniem dla wszystkich, chociaż wiele podobnych gestów i działań wykonał już Jan Paweł II. 19 marca, w czasie intronizacji, której piszący te słowa był świadkiem, zwracała uwagę prostota sprzętów liturgicznych, ubioru i tronu nowego papieża. Taką samą skromnością cechują się odprawiane przez Franciszka I msze święte. Można by powiedzieć, że zawarty w eseju Herlinga głos niepokoju, a także wołanie o powrót do źródeł chrześcijaństwa zostały wysłuchane.

## Odczytywanie twarzy. O spotkaniach Herlinga-Grudzińskiego ze sztuką Caravaggia, Rembrandta i Lotta

**P**atrzę na charakterystyczny zakrzywiony nos, najbardziej wyrazisty w całej twarzy, na opuszczone powieki, które czynią spojrzenie uważnym, lekko wystający podbródek i zaciśnięte usta, nadające postaci stanowczość. Patrzę i notuję szczegóły. Malarz ozdobił intensywną czerwienią nakrycie głowy, sztywny otok, płaski, z podwójnym rantem wierzch, przykrywający podcięte, starannie zaczesane włosy, które wyraźnie zdradzają skłonność do skręcania się w loki. Taką czerwienią namalował szatę, podkreślając dostojność osoby. Dostojność bije z tej gładkiej, wygolonej twarzy, dostojność i powaga, a także szlachectwo urodzenia, mimo prostoty ubioru, bez najmniejszej ozdoby. W tej twarzy jest siła i władczość przykuwające uwagę. Widok dalekich umbryjskich wzgórz jest mało ważnym tłem. Jego pastelowość i pastelowość z lekka rozjaśnionego nieba tylko mocniej podkreślają wyrazisty profil twarzy i spojrzenie, pewne siebie a jednocześnie spokojne, bez gniewu czy złości, może nawet troskliwe, ale zapewne dla tego, kto stałby się jego przedmiotem, trudne do zniesienia.

Patrząc na ten portret, wiem, kto go malował i kto został na nim uwieczniony. Z obfitej literatury mogę się dowiedzieć wielu szczegółów z życia portretowanego. Wiem więc, że był księciem, mecenasem sztuk, szanowanym władcą, przyjacielem malarza. Ożenił się z kobietą wielkiego i zbrodniczego rodu, kobietą, której portret – malowany przez tegoż mistrza – odpycha mnie, gdyż widzę, że była to kobieta dumna, zbyt dumna i zapewne złośliwa, prawdziwa sekutnica, zakochana w perłach i pięknych szatach, zimna jak gład. Literatura może mi dostarczyć więcej informacji o jej życiu i charakterze, a znawca sztuki wyjaśnić tajniki kompozycji obrazu, układu farb, samej techniki ich nakładania, charakterystycznych dla epoki konwencji itd., itd. Wszakże **nie o to mi chodzi, są to informacje zbędne. Istotny dla mnie jest w tej chwili jeden tylko fakt: oto twarz innego** [podkr. – S.W.], tego, który jest p r z e d e m n a .

To p r z e d e m n ą jest jednak szczególne, obecne i nieobecne, dostępne tylko z drugiej ręki, zapośredniczone przez pędzel malarza. Co mogę o księciu powiedzieć, o tym innym, którego spotykam w takiej właśnie postaci? Moje spojrzenie już zostało wymuszone przez spojrzenie artysty, nie jest bezpośrednio, źródłowe, nie dotyka samej rzeczy, narzucona mi została perspektywa innej perspektywy. Co więcej perspektywa malarza zapewne również uległa skrzywieniu, poddana bowiem została pewnej wyznawanej przez niego idei sztuki portretowania. Już nie podwójna, lecz potrójna ściana dzieli mnie od oryginału. Moje zaś spojrzenie ulega różnym znanym mi interpretacjom, które nakładają się na siebie, przenikają się wzajemnie. I przez tę wielowarstwowość twarz oddala się. Dotarcie do niej samej staje się niemożliwe<sup>1</sup>.

Tak rozważania na temat portretu rozpoczyna Barbara Skarga. Opis słynnego portretu Federica Montefeltro pędzla Piera della Francesca służy jej do tego, by podkreślić, że dla stojącej przed obrazem wiedza zarówno z zakresu biografii modela, jak i z historii technik malarskich jest niepotrzebna, że najważniejsza jest uobecniona „twarz innego”, która coś do widza mówi, szuka z nim porozumienia.

Sądzę, że Herling-Grudziński podpisałby się pod tymi słowami. W tym samym duchu wypowiedział się w przeprowadzonych przez Włodzimierza Boleckiego *Rozmowach w Dragonei*:

[...] mój stosunek do malarstwa i do architektury jest uczuciem zakochanego. Jestem pisarzem zakochanym w malarstwie i w architekturze. Dlatego też powstają na tym tle pewne nieporozumienia, które chciałbym tu wyjaśnić. Mianowicie, moimi czytelnikami są często tak zwani fachowcy, którzy mnie przyłapują na rozmaitych nieścisłościach czy błędach. W niczym mnie oczywiście nie dotyczą, bo ja przecież nie zamierzam się ścierać z ludźmi, którzy poświęcili życie studiom nad sztuką i znają się doskonale na rzeczy [...]<sup>2</sup>.

Ale to, co ja piszę o sztuce, to jest zupełnie inny rodzaj piśmiennictwa i nie ma sensu wytykać mi tego czy owego w opisie. (s. 364)

Więc powtarzam: nie jestem historykiem sztuki, jestem pisarzem zakochanym w malarstwie, który czasem zakocha się w jakimś malarzu i pisze o nim oraz o swojej miłości do sztuki. Nic więcej. (s. 368)

---

<sup>1</sup> B. Skarga, *Portret*, w: tejsze, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 55–56.

<sup>2</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997 (Rozmowa XXVI: *Teksty o malarstwie*), s. 364. Pozostałe cytaty z tegoż źródła.

Herling-Grudziński zdecydowanie odcina się od profesjonalistów i podkreśla emocjonalny stosunek do sztuki<sup>3</sup>. Najważniejsze dla niego jest odczytywanie twarzy, dlatego w zakresie malarskich gatunków preferuje **sztukę portretu**:

Gdyby mnie ktoś przyparł do ściany i zapytał: „Jaki gatunek malarstwa najbardziej lubisz?“, to najchętniej bym odpowiedział, że sztukę portretu. Odczytywanie twarzy ludzkich namalowanych przez wielkich mistrzów jest nadzwyczajną satysfakcją. I odczytywanie twarzy ludzi, których spotykam, bo są twarze nic nie mówiące i są twarze niesłychanie wyraziste. (s. 379)

Zamiłowanie Herlinga-Grudzińskiego do portretu znajduje wielokrotnie potwierdzenie w jego twórczości. Grudziński pisze o malarzach w *Dzienniku pisanym nocą* i w opowiadaniach, a także wykorzystuje **portret jako gatunek** wypowiedzi, nazywając go „z malarska” – medalionem, o czym zaświadcza tom *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka* (1994). Natomiast w opowiadaniu *Portret wenecki* wyeksponowana w tytule sztuka portretu stała się ważnym **tematem literackim**.

Dlatego rozważania o malarzach i portretach malarskich w twórczości Herlinga-Grudzińskiego proponuję skoncentrować na trzech utworach: na dwóch medalionach, w których dominuje problematyka autoportretu – *Caravaggio: światło i cień* (marzec 1990) i *Rembrandt w miniaturze* (listopad 1990)<sup>4</sup>, oraz na opowiadaniu *Portret wenecki* (czerwiec 1993)<sup>5</sup>. Wszystkie te teksty są przez autora datowane, powstały na początku lat dziewięćdziesiątych, pochodzą więc z późnego okresu jego twórczości.

---

<sup>3</sup> Problem stosunku Herlinga-Grudzińskiego do sztuki był przedmiotem sporu między Janem Zielińskim, kwestionującym kompetencje pisarza (zob. J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991) oraz Dorotą Kudelską (D. Kudelska, *Herling-Grudziński a sztuka*, „Kresy” 1993, nr 14; przedruk w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, red. Z. Kudelski, Lublin 1997, por. D. Kudelska, *Warsztaty – pisarza, polonisty i historyka sztuki* – w niniejszym tomie). Kompromisowe stanowisko zajęła Irena Furnal, która podkreśla „programowo nieprofesjonalną” postawę Herlinga i celowe zacieranie różnic między sztuką a literaturą (I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto)portrecista*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim II*, red. I. Furnal, Kielce 1995).

<sup>4</sup> Oba są zawarte w tomie: G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994, wcześniej ukazały się w *Dzienniku pisanym nocą*, 1990 (zob. *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1993: *Caravaggio...*, s. 104–113 oraz *Rembrandt...* s. 171–180).

<sup>5</sup> *Portret wenecki* również miał pierwodruk w *Dzienniku pisanym nocą*, 1993 (zob. *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, Warszawa 1998, s. 67–96). Stanowił tytułowe opowiadanie w zbioru wydanym w Lublinie w 1995 roku, później wszedł do tomu *Gończy oddech pustyni* (Warszawa 1997).

## Problemy portretu

Autorka *Portretu w malarstwie*, Muntsa Calbó Angrill, napisała, że portret jest „najbardziej ograniczonym artystycznie gatunkiem malarstwa, który jednocześnie cieszy się największym zainteresowaniem ludzi”<sup>6</sup>. I nie ma w tym sprzeczności. Portret, w przeciwieństwie do wysoko cenionych wielkich tematów historycznych czy religijnych, długo był traktowany przez malarzy jako gorszy, ponieważ pełnił funkcje użytkowe. Ograniczały one twórcę, który musiał się liczyć z gustem i wymogami odbiorców. Historie sławnych malarzy i ich dzieł pokazują, że niejednokrotnie zirytowany klient rezygnował z kupna zamówionego portretu, bo ten nie spełniał jego oczekiwań. Jednocześnie spełnianie oczekiwań, respektowanie przyjętych i powszechnie aprobowanych norm zapewniało malarzowi zarobek, popularność i status społeczny. Świadczyło też o gustach estetycznych epoki, modzie, ulubionych środkach wyrazu, akcesoriach, stylach i technikach malarskich. Z tego względu portret stał się ważnym dokumentem swojego czasu i jest traktowany jako źródło historyczne.

Jednakże najważniejszy problem tego gatunku to stosunek do przedstawianego przedmiotu. Sztuka portretu zakładała podobieństwo do modelu, tym samym portret *ex definitione* traktowany był jako dział malarstwa realistycznego, w którym relacja referencjalna jest najważniejsza, i którego celem jest wierny, zindywidualizowany wizerunek określonej osoby, ukazanie jej psychiki, zawodu, pełnionych funkcji. Stąd w pracach poświęconych sztuce ma miejsce pieczołowita identyfikacja portretowanych modeli. Zrodziło się przekonanie, że portret to gatunek niesamodzielny, samym swoim istnieniem kwestionujący autonomię dzieła sztuki. Dwudziestowieczne eksperymenty artystyczne i destrukcja przedmiotu nie ominęły malarstwa portretowego, czego najbardziej wymownym przykładem są dzieła Reného Magritte’a i Francisa Bacona<sup>7</sup>. Jednakowoż próby odchodzenia od podobieństwa, mniej czy bardziej intrygujące i szokujące odbiorcę, mogą prowadzić do destrukcji portretu jako gatunku. Odindywidualizowany, rozbity na elementy, pozbawiony twarzy portret przestaje być w końcu portretem, zamienia się w malowidło abstrakcyjne, co łatwo prześledzić choćby w malarstwie kubistycznym...

Ograniczenia artystyczne portretu malarskiego są więc dwojakie: ze względu na przedmiot i ze względu na odbiorcę. I są dolegliwe szczególnie

---

<sup>6</sup> M.C. Angrill, *Portret w malarstwie*, przeł. B. Müller-Ostrowska, S. Ostrowski, Warszawa 1996, s. 9.

<sup>7</sup> Zob. T. Komendant, *Wy[twarz]anie* oraz T. Sławek, *Byt bez twarzy?*, „Punkt po Punkcie” R. I, z. 1, *Twarz*, Gdańsk 2000.

dla współczesnych historyków sztuki, którzy pragną odsunąć na bok relacje referencjalne i traktować portret jako dzieło autonomiczne. Jak zatem mówić o portrecie, unikając jałowego biografizowania i psychologizowania? Można zaobserwować dwa wyjścia z tej sytuacji, podpowiedziane przez hermeneutykę. Jedno to rezygnacja z odczytań „psychologicznych”. Kategoria indywidualnego podobieństwa zostaje zastąpiona kategorią reprezentacji, a model staje się nieokreślonym *indywiduum*, uwiecznionym na obrazie w jakiejś „chwili życia”. Powoduje to, że najważniejszy staje się sposób ujawniania się *indywiduum* na portrecie i relacje między przedstawioną postacią a płaszczyzną<sup>8</sup>. W centrum uwagi są rozwiązania malarskie i portret zyskuje autonomię.

Inną drogę wskazała w cytowanym fragmencie Barbara Skarga. Nie interesują jej relacje przedmiotowe ani technika malarska. Interesuje ją natomiast to, **co się dzieje między przedmiotem a patrzącym na obraz podmiotem**. A więc podstawową relacją staje się osobista relacja poznawcza: poznający podmiot (widz) i widziany przez niego przedmiot (portret).

Barbara Skarga zwróciła uwagę na wielorakie – potrójne – zapośredniczenie naszego poznania. Człowiek stojący przed obrazem ogląda portret przedstawiony z indywidualnej perspektywy tak, jak go widział artysta. Ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, że artysta korzystał z konwencji malarskich swojego czasu. I na te dwie „cudze” perspektywy patrzy nakłada trzecią – swoją własną. W wypadku portretów literackich sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, ponieważ między podmiotem a przedmiotem pośredniczy język. Język opisu, tonacja uczuciowa, styl nie są obojętne dla przedstawianego przedmiotu. Cztery stopnie zapośredniczenia naszego poznania skłaniają autorkę do wyrażenia wątpliwości, czy w ogóle możliwe jest poznanie przedmiotu, czy możliwe jest dotarcie do **fenomenu** rzeczy: „Ciągłe budzi się we mnie wątpliwość, czy można uchwycić tę naturę konstytuującą, która ma uczynić przedmiot tym, czym jest”<sup>9</sup>.

Czym więc jest przedmiot? Czy stanowi twarde jądro osobowości? Czy przeciwnie – enigmę, magmę, zmienną, egzystencjalną wiązkę relacji, uchwytaną tylko tu i teraz? Według cytowanej autorki relacja podmiot – przedmiot nie jest i nie może być jednostronna, bo przedmiot nie jest niemy. **Przedmiot „mówi”**.

Otóż kiedy przed portretem stoję – pisze Barbara Skarga – zdaję sobie sprawę, że jego siła kryje się nie tylko w kunszcie malarskim, w kompozycji, w przestrzennych ukła-

---

<sup>8</sup> Zob. M.P. Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008.

<sup>9</sup> B. Skarga, dz. cyt., s. 57.

dach rysunku, w sposobach nakładania farby, w całej kolorystyce i innych technikach malarskich. Mam przekonanie, że przekazuje mi prawdę, prawdę samego *haecceitas* księcia, że właśnie malarzowi ta prawda się odsłoniła mocą swej obecności, a on potrafił ją dostrzec mocą swego artystycznego widzenia i wykorzystując swój kunszt uwiecznił. **Teraz portret tę prawdę mnie uobecnia. Teraz ode mnie zależy, czy potrafię ją uchwycić.** Taka jednak możliwość przekazu zaistniała. Ten zaś fakt sugeruje mi, że się **gubimy nieustannie, kiedy kontakt z innym redukuje do poznawczego jednostronnego aktu, zawsze skierowanego od podmiotu do przedmiotu.** Rzecz może przebiegać zgoła inaczej, co ujawnia mi gra obecności i uobecnienia. Co mi daje obecność? Co daje mi ten fakt, że ten drugi jest tu, wobec mnie, w bliskości. Daje mi tę szansę, że się zechce przede mną odsłonić, że to spotkanie nie jest dla niego obojętne, że szuka porozumienia [podkr. – S.W.]<sup>10</sup>.

W ten sposób Barbara Skarga dowartościowała przedmiot. Relacja podmiot poznający – przedmiot, opisana na przykładzie XV-wiecznego portretu księcia Montefeltro, jest według niej relacją dwustronną, ponieważ **obraz stanowi wyzwanie dla patrzącego podmiotu.** Przekazuje mu swoją prawdę, chce się przed nim odsłonić, szuka porozumienia. Relacja między podmiotem a przedmiotem nabiera osobistego charakteru – stąd blisko do filozofii spotkania Emmanuela Lévinasa, który niesłychaną wagę przywiązywał do ludzkiej twarzy:

Twarz mówi. Mówi w tym sensie, że to właśnie ona umożliwia i rozpoczyna wszelki dyskurs. Zanegowałem przed chwilą pojęcie oglądu, aby opisać autentyczną relację z drugim; to właśnie dyskurs, a dokładniej odpowiedź lub odpowiedzialność jest autentyczną relacją<sup>11</sup>.

A jeżeli twarz mówi i inicjuje wszelki dyskurs, to każdy portret malarski znajduje się w uprzywilejowanej sytuacji, ponieważ jednym z najważniejszych jego elementów jest ludzka twarz. Z takich założeń płyną następujące konsekwencje ontologiczne:

Pojęcie twarzy [...] otwiera nowe perspektywy: prowadzi do pojęcia sensu wcześniejszego niż *Sinngebung*, to znaczy niezależnego od naszej inicjatywy i od naszej władzy. Oznacza filozoficzną uprzedniość bytu w stosunku do bycia i zewnętrznosc, która nie przyzywa władzy ani posiadania, zewnętrznosc, która nie sprowadza się, jak u Platona, do wewnętrzności wspomnienia, a mimo to nie narusza przyjmującego ją Ja. **Pojęcie twarzy pozwala w końcu opisać bezpośredniość.** [...] bezpośredniość jest wezwa-

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 67.

<sup>11</sup> E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 50.

niem, i, jeśli tak można powiedzieć, imperatywem mowy. Idea dotyku nie oddaje źródłowego sposobu bycia bezpośredniości. Dotyk jest już tematyzacją i odniesieniem do horyzontu. **Bezpośrednie jest tylko spotkanie twarzą w twarz** [podkr. – S.W.]<sup>12</sup>.

Filozofia Lévinasa stwarza podstawę do innego spojrzenia na sztukę portretu. Zakłada bytową samodzielność przedmiotu, kładzie nacisk na bezpośredniość kontaktu i znaczenie ludzkiej twarzy. Pisarz, który staje przed portretem, stara się odczytać to, co mówi twarz innego. Kryją się tu dwojakie zagrożenia, płynące od strony podmiotu i od strony przedmiotu. Opis twarzy grozi jej uprzedmiotowieniem. A jednocześnie bezbronna twarz nie poddaje się tak łatwo cudzej percepcji, nakłada maski. Tak pisał o tym Lévinas:

Nie wiem, czy można mówić o „fenomenologii” twarzy, bowiem fenomenologia opisuje to, co się ukazuje. Zastanawiam się również, czy można mówić o spojrzeniu skierowanym w stronę twarzy. Jest ono przecież poznaniem, percepcją. Sądzę raczej, że **dostęp do twarzy jest od razu etyczny**. Gdy widzi Pan nos, oczy, czoło, brodę drugiego i gdy potrafi je Pan opisać, oznacza to, że zwracamy się do niego jako do przedmiotu. Najlepszy sposób poznania drugiego to taki, w którym nie zauważymy nawet koloru jego oczu! Gdy obserwujemy kolor oczu, nie jesteśmy w relacji społecznej z drugim. To, co jest w sposób specyficzny twarzą, nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana.

Najpierw jest sama prawość twarzy, jej prawe i bezbronne wystawienie. Skóra twarzy pozostaje najbardziej naga, najbardziej obnażona. Najbardziej naga, chociaż nagością skromną. Również najbardziej obnażona: w twarzy jest bowiem pewne podstawowe ubóstwo; dowodem jest to, że usiłujemy maskować to ubóstwo, przyjmując różne pozy i miny. Twarz jest wystawiona, zagrożona, jak gdyby zapraszała nas do przemocy. Równocześnie jednak twarz jest tym, co zabrania nam zabijać<sup>13</sup> [podkr. – S.W.]

Lévinas stara się wyeliminować wszystko, co zakłada dystans wobec przedmiotu: postawę poznawczą (percepcję) i uprzedmiotowienie. Podmiot ma przezwyciężyć to, co obce, dążyć do zbliżenia, odpowiedzieć na wyzwanie. W takiej właśnie sytuacji, twarzą w twarz, może znaleźć się dwoje ludzi. W takiej sytuacji jest także pisarz stojący przed portretem. By odczytać wezwanie, tropi ukryte, niejednoznaczne ślady pozostawione ręką malarza. Bo ślad zawsze jest niejasny i nietrwały, skłania do hipotetycznych rekonstrukcji. Odsyła do przeszłości, ale staje się również elementem terażniejszości. Wędrowka po śladach pozwala otworzyć się na wezwanie dzieła.

---

<sup>12</sup> Tenże, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 43.

<sup>13</sup> Tenże, *Etyka i nieskończony*, s. 49.

Zobaczmy zatem, jak wyglądają wędrowniki Herlinga-Grudzińskiego po śladach ulubionych portrecistów i po śladach portretowanych twarzy – Caravaggia i Rembrandta.

### *Caravaggio: światło i cień, czyli autoportret ukryty*

Nazwisko Caravaggia często pojawia się w *Dzienniku pisanym nocą*. 2 lutego 1975 roku Herling-Grudziński poświęcił mu cały zapis dzienny. Zastanawia się w nim, czy w świetle nowych ustaleń biograficznych (wcześniejszej o dwa lata daty urodzenia) nie wyjaśnić „brutalnego i niemal makabrycznego realizmu” Caravaggia obrazami dżumy w Lombardii, które malarz musiał widzieć jako pięcioletnie dziecko. Obok tych dywagacji wyraża zachwyt nad *Dawidem z głową Goliata*:

**Nigdy nie przestanę się zachwycać drugim, rzymskim, *Dawidem z głową Goliata*** (pierwszy, wiedeński, jest bardziej konwencjonalny). Na czarnym tle wstrząsające zestawienie gorzkiej twarzy młodego chłopca z żywą jeszcze głową deliranta o szeroko otwartych ustach. Caravaggio sportretował w niej siebie tuż przed śmiercią. **Ten impetyk, furiat, awanturnik, tułacz ścigany za zabójstwo człowieka o błahostkę**, miał nadzieję wrócić nareszcie do Rzymu, gdy w Porto Ercole aresztowano go omyłkowo podczas postoju w morskiej podróży. Omyłka się wyjaśniła, lecz statek odbił od brzegu. Caravaggio umarł na plaży, w lipcowym żarze, „rażony nagłą i gwałtowną gorączką”. W czarnym piasku *Argentario* ucięta głowa z autoportretu [podkr. – S.W.]<sup>14</sup>.

W zapisie zwraca uwagę fascynacja dziełem i bardzo ostra ocena jego autora, nazwanego furiatem i awanturnikiem, który zabija człowieka z byle powodu. W zakończeniu relacji Herling-Grudziński eksponuje dramatyczny moment jego śmierci. Piętnaście lat później rozwinie tę dziennikową notatkę w opowiadanie – „medalion” zatytułowany *Caravaggio: światło i cień*.

Temat wrócił również po publikacji „medalionsu” w opowiadaniu *Głęboki cień* (styczeń 1994), poświęconym egzekucji Giordana Bruna, w zakończeniu którego pisarz przedstawia pijanego Caravaggia, ze łzami wpatrującego się w płonący stos<sup>15</sup>. Wrócił także w eseju *Martwy Chrystus* (listopad 1994), zawierającym – jak pisze autor – „marginalia albo wióry z warsztatu”. Tłumaczy się tam ze swoich „autorskich” hipotez i snuje refleksje na temat naturalistycz-

---

<sup>14</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisanym nocą 1973–1979*, Warszawa 1990, s. 88.

<sup>15</sup> Tenże, *Dziennik pisanym nocą 1993–1996*, s. 187 (przedruk: tenże, *Gorący oddech pustyni*, s. 163).

nie ukazanego cierpienia i śmierci – u Caravaggia i Mantegny<sup>16</sup>. Także w *Dzienniku...* z 24 lipca 1996 roku cały zapis dotyczy Caravaggia i niewyjaśnionych szczegółów jego biografii. Obsesyjnie wracający temat świadczy o fascynacji sztuką Caravaggia, ale pokazuje także różnice gatunkowe między opowiadaniem a dziennikiem. W dzienniku (a szczególnie w eseju *Martwy Chrystus*) zamieścił więcej dywagacji biograficznych i psychologicznych analiz (jak wpływ epidemii dżumy w Lombardii na naturalizm tego malarstwa czy zachowanie Caravaggia na Campo dei Fiori podczas stracenia Giordana Bruna). Znajdziemy tam również informację o odkryciach archiwistów, którzy zidentyfikowali modelki pozujące do *Maddaleny* oraz *Morte della Vergine*, płócien bulwersujących ówczesną społeczność. Zapis z 1996 roku kończy się następującą refleksją:

Caravaggio, Rembrandt, Vermeer nie dopuszczają analiz warsztatowych, laboratoryjnych, skazują przemądrzałych i przerafinowanych niby-znawców na zdawkową suchość, powierzchowność, inwentaryzację zamiast artystycznego przeżycia i czasem wstrząsu.

To samo zresztą dzieje się z wybitnymi utworami literatury, przede wszystkim poezji. Milczenie na widok bezmierności jest wymowniejsze od wag i miar. **Kto zaś milczeć nie chce lub nie może, niech usiłuje na okamgnienie bodaj zobaczyć, i później oszczędnym słowem utrwalić, cień wielkiego artysty w jego wielkim dziele** [podkr. – S.W.]<sup>17</sup>.

Zakończenie brzmi jak manifest artystyczny. Zapytajmy, jak ten manifest został zrealizowany? W jaki sposób Herling-Grudziński poszukuje cienia artysty w jego dziele?

Przede wszystkim traktuje malarstwo rodzajowe i malarstwo o tematyce biblijnej tak, jak malarstwo portretowe. Uwagę skupia na twarzy i światłocieniu, nie interesuje go kompozycja czy ruch postaci. Szuka **śladów** twórcy na namalowanych przez niego twarzach.

**Kategoria śladu** w pracach teoretycznoliterackich była omawiana z punktu widzenia odbiorcy jako problem ontologiczny, podstawa do rekonstrukcji autora dzieła<sup>18</sup>. Natomiast Barbara Skarga – po lekcji Lévinasa – traktuje ślad

---

<sup>16</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 277–282 (przedruk w: tenże, *Gorący oddech pustyni*, s. 199–207).

<sup>17</sup> Tenże, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 625.

<sup>18</sup> Zob. M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996 oraz tejże, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005).

w kategoriach egzystencjalnych i moralnych<sup>19</sup>. Według niej ślad łączy terażniejszość z przeszłością. Przywołuje i uobecnia przeszłość, a jednocześnie odsyła do tego, co już było. Nigdy nie jest dla człowieka obojętny i nie daje się z pamięci wymazać. Może mieć postać piętna, które oznacza przeżycie bolesne, wstydlive, spowodowane czynem haniebnym, dokonany w przeszłości. Ma zatem charakter etyczny i budzi wyrzuty sumienia. Skazuje człowieka na ostracyzm i izolację społeczną. Takie właśnie piętno widzi Herling-Grudziński w twarzach namalowanych przez Caravaggia, które uznaje za autoportrety: w uciętej, krzyczącej niemo głowie Goliata (co do której nikt nie ma wątpliwości, że stanowi autoportret malarza), ale także w obliczach obciętych głów Jana Chrzciciela i Holofernesa, co może być przez historyków sztuki uznane za nadużycie. Obsesja dekapitacji i wizerunki twarzy cierpiących to dla Herlinga-Grudzińskiego **piętno** autora, które staje się przedmiotem interpretacji. Charakterystyczne bolesne piętno pozwala na paralele przeprowadzane ponad czasem i ponad tworzywem sztuki – z Jeanem Arthurem Rimbaudem i Giordanem Brunem. Caravaggio, tak jak Rimbaud, jest według Herlinga-Grudzińskiego malarzem przeklętym. Martwe, brutalnie odcięte głowy, którym malarz przydaje swoje rysy, stanowią szczególne wyzwanie. „Mówią” o głębokim poczuciu grzechu i personifikują zło, które jest zawsze umieszczane w cieniu i skonstrastowane ze światłem, jak na obrazie przedstawiającym Dawida i Goliata. **Opozycja światła i cienia zostaje przez pisarza odczytana jako znak Transcendencji**<sup>20</sup>. Ta opozycja z kolei prowadzi Herlinga jeszcze dalej: do hipotezy duchowej łączności Caravaggia i Giordana Bruna, czego literackim wyrazem jest zachowanie Caravaggia w tawernie i jego emocjonalna reakcja na widok stosu dogasającego na Campo dei Fiori. Caravaggio, malarz przeklęty, napiętnowany przez grzech, ścigany przez prawo i nękanym wyrzutami sumienia, pozostawia na płótnach ślady osobistego dramatu. A pisarz, korzystając z domysłów i imaginacji, rekonstruuje je i buduje opowieść o jego losie.

---

<sup>19</sup> Zob. B. Skarga, *Ślad, w: tejże, Ślad i obecność*.

<sup>20</sup> Tę opozycję I. Furnal traktuje jako najważniejszą w twórczości Herlinga-Grudzińskiego, obecną nie tylko w tekstach o malarstwie. Wiąże ją z fascynacją sztuką baroku i z estetyką baroku łączy styl, konstrukcję fabuły i narracji opowiadań (zob. I. Furnal, dz. cyt., s. 79–86). Podobnie P. Siemaszko (*W stronę światła. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, w: P. Siemaszko, *Świat obrazu – obraz świata*, Bydgoszcz 2000).

## **Rembrandt w miniaturze, czyli autoportret wielokrotny**

Już na wstępie narrator podkreśla emocjonalny stosunek do Rembrandta. Nie waha się przed patosem, porównując jego talent do perły i klejnotu. Przytacza nawet osobiste wspomnienie związane z reprodukcją *Batszeby z listem Dawida*. Jak patrzy na jego dzieła? Rembrandt jest dla niego przede wszystkim portrecistą: „Był autoportrecistą i portrecistą wspaniałym, nie miał sobie równych w badaniu sekretów ludzkiej twarzy. Twarze stare widział lepiej i pełniej od młodych”<sup>21</sup>.

Interesują go twarze na portretach indywidualnych i zbiorowych, także sceny biblijne traktuje jak portrety, starając się odczytać zagadkowy wyraz twarzy Batszeby. Zwraca jego uwagę obfitość autoportretów, szczególnie tych malowanych w ostatnich latach życia. Narrator, zakochany w sztuce Rembrandta, stara się odczytać ich sens. Co mówią o twórcy? Kim był ten, który je malował i co nam w ten sposób przekazuje? Swoje wybujałe *ego*? Ale przecież wiele autoportretów to dzieła późne, to wizerunki starego, pomarszczonego mistrza, który pastwi się nad swoją twarzą, z okrucieństwem odtwarzając wszelkie fizyczne defekty. Hipoteza egotyzmu zostaje więc odrzucona. Narrator pozostaje jednak przy interpretacji psychologicznej. Według niego Rembrandt tropi **ślady śmierci** pojawiające się na jego własnej twarzy. Ślad nie ma tu charakteru piętna, jak u Caravaggia, lecz – **blizny**<sup>22</sup>, która stale przypomina o cierpieniu: o utracie osób bliskich, młodości, zdrowia, życia. Malarz pokazał na płótnach swój przestach, akceptację i – rezygnację wobec tego, co ma nadzieję. Żył w cieniu śmierci i z uporem ją malował, dlatego też jego zgon narrator przedstawił z paletą w ręku, przy kolejnym autoportrecie, i tak spuentował narrację: „Obojętne, najzupełniej obojętne, czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie jego śmierć”<sup>23</sup>.

Herling-Grudziński podkreślił fikcję literacką i zaakcentował jej wyższość nad „życiem”. Ta fikcja wywodzi się ze spotkania twarzą w twarz z autoportretami Rembrandta, które przekazują patrzącemu obsesję śmierci. Znajduje ona uzasadnienie w naszkicowanej skrótowo biografii malarza tracącego po kolei swoich bliskich, którą Herling-Grudziński przytacza na początku – jak pisze – „nie dla zaspokojenia ciekawości biograficznej, lecz dla lepszego zrozumienia autoportretów Rembrandta”<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> G. Herling-Grudziński, *Rembrandt w miniaturze*, w: tegoż, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 52.

<sup>22</sup> Zob. B. Skarga, *Ślad*, w: tejże, *Ślad i obecność*, s. 73–105.

<sup>23</sup> G. Herling-Grudziński, *Rembrandt...*, s. 62.

<sup>24</sup> Tamże, s. 51.

## **Portret wenecki, czyli tajemnica falsyfikatu**

Opowiadanie *Portret wenecki* jest wielowątkowe, zawiera charakterystyczne dla Herlinga-Grudzińskiego elementy reportażu i wiele motywów autobiograficznych<sup>25</sup>, a tym samym prowokuje rozważania na temat prawdy i fikcji<sup>26</sup>. Porusza problemy psychologiczne, jakimi są ślepa, zachłanna, „niedobra” miłość bohaterki, hrabiny Giuditte Terzan, zwanej Contessą, do syna i przemiana tego ostatniego z pięknego efebą – w okrutną bestię ludzką<sup>27</sup>. Implikują one szerszą problematykę filozoficzną (przede wszystkim problematykę dobra i zła), która, podobnie jak poprzednie, była już przedmiotem kompetentnych rozważań<sup>28</sup>. Natomiast nie zostały dotąd zinterpretowane problemy malarskie poruszone w tym opowiadaniu, związane z wartością dzieła artystycznego i falsyfikatu.

Jak w medalionach, poświęconych twórczości Caravaggia i Rembrandta, tak i tu zwraca uwagę emocjonalny stosunek narratora do świata przedstawionego. Jest on zafascynowany Wenecją, którą zobaczył po raz pierwszy, oczarowany piękną Contessą, muzealną kopistką, w której się podkochuje i której prace ukradkiem podgląda, a przede wszystkim twórczością wspaniałego portrecisty – Lorenza Lotta, kopie jego obrazów podziwia na sztalugach. I oto historia Giuditte Terzan i jej syna, Alviego, nie kończy się wraz z wyjazdem bohatera do Rzymu. Po dziesięciu latach, na wystawie obrazów Lotta, gdzie rewelacją stał się odnaleziony dwójportret pędzla tego malarza, bohater poznaje fałszerstwo. Nie ma wątpliwości, że portret jest falsyfikatem namalowanym przez Contessę, przedstawiającym jej zamordowanego syna. Ale nie opisuje dwójportretu, napomyka tylko, że jest on „spokrewniony z wiedeńskim *Trójportretem*” Lotta. Czy to podobieństwo gatunkowe, czy stylowe – nie wiadomo, wcześniej narrator charakteryzował trójportret jako igraszkę malarza<sup>29</sup>. Natomiast dwójportret Alviego-efeba, który widział w domu Contessy,

---

<sup>25</sup> Zob. A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2000, s. 71–92.

<sup>26</sup> Sam autor przyznał się do fikcji autobiograficznej w *Rozmowach w Dragonei* (Rozmowa XI *Portret wenecki*).

<sup>27</sup> Problemy te zostały doskonale zinterpretowane w *Rozmowach w Dragonei*.

<sup>28</sup> Zob. M. Jasińska-Wojtkowska, *Strefy mroku w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*.

<sup>29</sup> Historycy sztuki uważają *Potrójny portret złotnika* Lotta (1530) za jeden z pierwszych trójportretów, gatunku, który był wyrazem ówczesnych polemik malarzy z rzeźbiarzami na temat możliwości przedstawiania przedmiotu na płaszczyźnie. Trójportrety służyły także jako modele do prac rzeźbiarskich (zob. M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi, *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 136).

przypominał mu *Młodzieńczyka* mediolańskiego<sup>30</sup>. Zamiast ekfrazy arcydzieła namalowanego przez hrabinę Terzan otrzymujemy opis gwałtownej reakcji fizjologicznej zbulwersowanego narratora, odkrywającego fałszerstwo:

Zależy mi na uniknięciu tanich efektów dramatycznych, ale nie mogę przecież, w imię maksymalnej ścisłości opisu, pominąć składników pierwszego wrażenia: silny cios między oczy, drżące nagle, waciane nogi, rumieniec, który zdawał się być efektem gorącego i gwałtownego podmuchu z otwartego pieca, utrata tchu<sup>31</sup>.

Contessa dokonała **podwójnego fałszerstwa**. Namalowała falsyfikat obrazu Lotta, oszukała publiczność, co po dwudziestu latach stało się głośnym skandalem i pociągnęło za sobą skutki prawne. Ale prócz tego popełniła jeszcze jedno fałszerstwo: wyidealizowała twarz Alwiego na portrecie. Tę twarz bohater obserwował w mieszkaniu Contessy na niezliczonych przedwojennych fotografiach i na sztalugach jako twarz młodego, pięknego efeba. Ujrzał ją też niespodzianie po tajemnym powrocie Alwiego z faszystowskiej partyzantki:

Jego twarz była zarośnięta [...], ujrzałem na mgnienie oka twarz twardą, okrutną, z dwoma rozżarzonymi węgielkami zamiast oczu. Takie zachowałem wspomnienie o powrocie „cherubina” z wojny<sup>32</sup>.

I w innym miejscu:

Pamiętałem chłopięcą, miękką, prawie dziewczęcą twarz z fotografii; i twarz za szybą, gdy zajrzał do swego pokoju w ów wieczór powrotu do domu, twardą i pełną zastygłej, stężałej nienawiści. Co się stało pomiędzy? Jak odbyła się ta zdumiewająca przemiana?<sup>33</sup>

Tymczasem na falsyfikacie Alwi był

męski, twardy, wzrok miał zuchwały i nieustraszony, nie dostrzegało się jednak wyrazu zaciekłości i okrucieństwa w jego twarzy młodego kondotiera. Był piękny (przypominał właśnie świeżo zwerbowanego kondotiera), jak piękny był jego podwójny portret<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, w: tenże, *Gorący oddech pustyni*, s. 106 (reprodukcja obrazu w: *Wielki słownik malarzy*, t. 3, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2006, s. 23).

<sup>31</sup> Tamże, s. 121.

<sup>32</sup> Tamże, s. 107.

<sup>33</sup> Tamże, s. 112.

<sup>34</sup> Tamże, s. 122.

Dotąd motywy postępowania Contessy były zrozumiałe: chciała **pozostać ślad** po ukochanym synu, utrwalić jego wizerunek. W jej głosie komentującym wystawę narrator słyszał odcień dumy. Wierzyła, że pędzel Lotta doda obrazowi wartości, toteż zdecydowała się na oszustwo, wiedząc dobrze, jakie mogą być tego konsekwencje. Tymczasem po dwudziestu latach, gdy, jak się zdawało, wszystko szło po jej myśli i obraz jako dzieło Lotta zakupiła Akademia, hrabina Terzan zaczęła działać nieracjonalnie. Sprowokowała powołanie komisji eksperckiej, a kiedy głosy się podzieliły i komisja nie mogła wydać jednoznacznego werdyktu, nagle przyznała się do fałszerstwa. Wyjaśnienie zagadki może być tylko jedno. Niezidentyfikowany model na dwójportrecie matki nie zadowalał. Chciała, by wizerunek był indywidualny, sygnowany imieniem i nazwiskiem jej ukochanego syna. Walka o pamięć zaprowadziła ją bardzo daleko, do akceptacji zła. Nie zważając ani na zbrodniczą działalność Alviego, która powinna skazać go na wieczne potępienie, ani na okoliczności jego śmierci, walczyła o uznanie tożsamości jego osoby na portrecie. Nie przewidziała tylko, że sąd zarekwiruje obraz, co stało się jej osobistą tragedią.

W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim Herling-Grudziński tłumaczył, dlaczego zamienił trójportret Lotta na dwójportret<sup>35</sup>. W jego interpretacji dwójportret urasta do rangi symbolu konfrontującego dobro i zło, upostaciowane w dwóch twarzach Alviego: niewinnego cherubina i okrutnego faszysty. Tymczasem na dwóch dwójportretach przedstawionych w opowiadaniu – zgodnie zresztą z tradycją malarskich dwójportretów i trójportretów ukazujących modela z profilu i *en face* – nie ma opozycji czasowej, wszystko dzieje się „teraz”. W 1947 roku na sztalugach Contessy narrator odkrywa szkic dwójportretu Alviego-efeba, w roku 1956 na wystawie Lotta – dwójportret kondotiera. Podkreśla to zakończenie utworu, traktujące o dwóch twarzach Zła, a nie o konfrontacji dobra ze złem:

Portret wenecki był doprawdy arcydziełem, kto wie, czy Lotto potrafiłby był namalować coś podobnego. Autorce falsyfikatu powiodło się namalowanie dwóch szlacheckich, nieugiętych, zniewalająco urodziwych twarzy Zła<sup>36</sup>.

W *Portrecie weneckim* malarski problem, jakim jest **podobieństwo wizerunku do modela, zostało ukazane jako problem etyczny, z którym musi się zmierzyć zarówno twórca, jak i odbiorca**. Artysta chce zostawić ślad tego, co cenne i przekazać go potomności. W walce o pamięć gotów jest łamać

---

<sup>35</sup> Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, s. 198.

<sup>36</sup> Tenże, *Portret wenecki*, s. 127.

normy moralne i popełnić ścigane prawem przestępstwo. Dlatego dla odbiorcy spotkanie z wizerunkiem staje się problemem nie tylko artystycznym, ale i etycznym. Portret jest malarskim arcydziełem, ale stanowi oszustwo, artystyczną podróbkę. I, co gorsza, postać na obrazie nie zasługuje na uwiecznienie: „urodziwa” twarz zła narusza platoński ideał piękna utożsamionego z dobrem<sup>37</sup> i podważa społeczne funkcje sztuki.

## Zakończenie

Pisarstwo Herlinga-Grudzińskiego pokazuje, że portret znaczy nie tylko przez podobieństwo do modelu, ale dzięki spotkaniom widza z dziełem sztuki. Spotkania te są jak najbardziej osobiste, budzą relacje podmiotowo-przedmiotowe, które mają wymiar etyczny. Cechą wspólną utworów Herlinga o malarstwie jest emocjonalny stosunek narratora, który nie jest badaczem sztuki – jest łowcą śladów. W opisywanych dziełach szuka przede wszystkim śladów autora i odkrywa „twarde jądro” grzeszników – piętna i blizny. Portret malarski, a przede wszystkim autoportret, „mówi”, zdradza swe tajemnice patrzącemu i staje się punktem wyjścia biograficznej opowieści. Uruchamia machinę fabularną, skłania do konfabulacji, jakimi są opisy śmierci sławnych artystów – Caravaggia i Rembrandta. Ujawnia formułę Losu, przenikanie do rzeczywistości innego wymiaru – Transcendencji.

Według Andrzeja Zawadzkiego charakterystyczną cechą portretu jako gatunku literackiego jest stała antynomia tego, co malarskie, i tego, co literackie, widoczna w opozycjach przestrzeni i czasu; malarskiej statyki i dynamiki przeżyć wewnętrznych; elementu indywidualnego i typowego<sup>38</sup>. W utworach Herlinga-Grudzińskiego malarska statyka portretu przełamana została żywiołem „rekonstruowanej” ze śladów podmiotowości. Ale to, co malarskie i związane z profesją bohaterów, podkreślone zostało dodatkowo malarskim terminem umieszczonym w tytule zbioru. Swoje opowieści biograficzne Herling-Grudziński nazwał bowiem **medalionami**. W literaturze czeskiej nazwa „medalion” oznacza błyskotliwy portret okolicznościowy, w którym celował Karol Čapek<sup>39</sup>, we włoskiej – krótki rys bio-bibliograficzny dotyczący pisa-

---

<sup>37</sup> Zob. P. Siemaszko, dz. cyt., s. 21.

<sup>38</sup> Zob. A. Zawadzki, *Gatunki nowoczesnego pisarstwa filozoficznego: dialog i portret*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 4, s. 51–53.

<sup>39</sup> Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 402.

rza<sup>40</sup>. W Polsce kojarzy się z plastyką, sygnalizuje miniaturowość i emocjonalny stosunek do portretowanej osoby. Dlatego Irena Furnal i Joanna Bielska Krawczyk potraktowały medaliony Herlinga-Grudzińskiego jako nową propozycję genologiczną, wynikłą z inspiracji malarskich<sup>41</sup>. Tymczasem w literaturze polskiej termin „medalion” spopularyzowała Zofia Nałkowska, nazywając takim tytułem wstrząsające relacje więźniów obozów Zagłady. Autor *Innego Świata*, były łagiernik, nie zachwyił się *Medalionami*. W recenzji z 1947 roku zarzucił Nałkowskiej „zmonumentalizowanie opisywanych epizodów i ludzi”, patos i uproszczenie obrazu świata. Raziła go faktograficzność, biologizm, pomijanie psychiki ludzkiej, a „metodę wielkich niedomówień” określił jako „potwornie niewystarczającą”. Według niego z *Medalionów* bije chłód, stanowią eksponat muzealny, maskę pośmiertną i świadczą o kryzysie wirtuozerii w literaturze. Recenzję swą Herling-Grudziński kończy następująco:

Czy dla krytyka literackiego może być w tej dziedzinie zjawisko bardziej zastanawiające i odstręczające niż ta książka tak świetna artystycznie i tak jednocześnie wyniosła i nieskora do podźwignięcia i zrozumienia „doli człowieczej”? Czy nie zaczynamy aby przeżywać kryzysu samej tylko wirtuozerii w literaturze?<sup>42</sup>

Pół wieku później opublikował własne „medaliony”, które można potraktować jako literacką polemikę z Nałkowską. Bo stanowią całkowite przeciwieństwo jej utworów. Są bardzo osobiste i fikcję cenią wyżej niż faktografię. Poszukują w twarzach portretowanych artystów znaków cierpienia i dotknięcia Transcendencji.

---

<sup>40</sup> Zob. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłości i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 301 (przypis 172).

<sup>41</sup> Zob. I. Furnal, dz. cyt., s. 67–68; J. Bielska-Krawczyk, dz. cyt., s. 301–302.

<sup>42</sup> G. Herling-Grudziński, „*Medaliony*” Nałkowskiej, w: *Wyjścia z milczenia*, oprac. Z. Kudelski, Warszawa 1993, s. 81.

Michał Haake

## Gustaw Herling-Grudziński wobec twórczości Caravaggia. Przyczynek do interpretacji Wskrzeszenia Łazarza

Autor ekfrazy literackiej nie jest zobowiązany do uwzględnienia stanu wiedzy na temat opisywanego dzieła sztuki, ponieważ w tego typu tekście ma ono zwykle „charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia powstania autonomicznego dzieła literackiego”, ekfaza jest interpretacją „z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składają się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne, niepowtarzalne w przypadku każdego poety cechy języka”<sup>1</sup>. Dla oceny ekfrazy kompetencja historyka sztuki jest *de facto* nieprzydatna. Jednak pisarstwo Grudzińskiego zaprasza badacza dziejów sztuki do zabrania głosu o tyle, o ile przedmiotem tej twórczości nie jest literacka wyobraźnia, która, choć zakorzeniona w doświadczeniu dzieła, sprowadza je do funkcji pretekstu, lecz ono samo, jego wizualność i przesłanie.

O ambicji charakteryzowania dzieł świadczy chociażby chęć uchylecia przez pisarza tych ustaleń historyków sztuki, w których dostrzega on „upodobanie do klasyfikacyjnego nazewnictwa”<sup>2</sup>, a także zainteresowanie badaniami źródłowymi, zaś o naukowym sposobie ich wykorzystania – wycofanie się przez pisarza pod ich wpływem z niektórych swych twierdzeń. Jego teksty są zachętą do takiego rodzaju rozmowy o obrazach, w którą historyk sztuki może

---

<sup>1</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 72.

<sup>2</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, Warszawa 2001, s. 383.

i powinien się włączyć. Pisząc o dziełach Caravaggia, autor *Innego świata* wydaje sądy o światłocieniu, a więc o określonej wartości optycznej obrazów, doświadczanej przez wszystkich je oglądających i podlegającej interpretacji. Równie istotną przesłanką dla włączenia jego tekstów w pole badań historii sztuki jest trudność w odróżnieniu celów stawianych przez Grudzińskiego piszącego o sztuce od tych, jakie realizuje część nurtów naukowej historii sztuki. Jeśli słuszny jest pogląd, że autora *Innego świata* interesuje przede wszystkim kontekstualne uwarunkowanie powstania dzieła (zwłaszcza biografia artysty), to badanie tego rodzaju determinanty jest także głównym celem ikonologii. Definiując jego pisarskie dążenia jako poszukiwanie prawdy o twórcy dzieła, przyjdzie stwierdzić, że nie są one sprzeczne z postulatem, aby historyk sztuki, zamiast nadmiernie koncentrować się na dziele, „docierał do sfery ludzkich działań”, „szedł dalej [niż czyni to estetyk – M.H.] w poszukiwaniu innego niż on sam człowieka, którego działania, w najrozmaitszych wymiarach i aspektach, są jedynym przedmiotem historii”<sup>3</sup>. Nie zachodzi żadna istotowa różnica między strategią pisarską Grudzińskiego w odniesieniu do sztuki malarskiej a procedurami poważnej części praktyki historyczno-artystycznej. Tekst niniejszy traktuje o konsekwencjach Herlingowego pisania, którego celem jest odkrywanie osoby twórcy, dla rozumienia dzieł.

W eseju *Caravaggio: światło i cień* kreśli autor obraz artysty stojącego przed stołem, na którym zakończył życie Giordano Bruno:

[...] przemierzył [Caravaggio] cały plac, by zatrzymać się przed kupą dymiącego popiołu. Naraz buchnął z niej jasny płomień, jakby teraz dopiero dusza Bruna uleciała ku Niebu. Caravaggio cofnął się, oślepiony ostatnim światłem dogasającego stosu. Stał w Cieniu i zaciśniętymi dłońmi zakrył twarz, znaną nam z autoportretu z odciętej głowy Goliata<sup>4</sup> [ryc. 1].

Pomijając w tej chwili symboliczny wymiar przedstawionej sceny, wypada stwierdzić, że myśl Grudzińskiego jest zbieżna z tezą, iż to liczne, widowiskowe i krwawe egzekucje poprzedzające jubileusz roku 1600, których świadkiem mógł być mieszkający wówczas w Rzymie artysta, stanowiły impuls do podjęcia przez Caravaggia tematu męczeństwa i nagłej śmierci. Tezę tę odnajdujemy zarówno w literaturze naukowej<sup>5</sup>, jak też w korzystającej z jej ustaleń kulturze masowej, np. we włoskich filmach *Caravaggio* z 1967 roku (reż. Silverio Blasi)

---

<sup>3</sup> W. Juszczyk, *Dzieło sztuki czy fakt historyczny?*, w: tegoż, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 15, 16.

<sup>4</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 391.

<sup>5</sup> Por. H. Langdon, *Caravaggio*, przeł. S. Kroszczyński, Poznań 2003, s. 166–204.



Ryc. 1. Caravaggio, Dawid z głową Goliata, 1610, olej, płótno, 125 × 101 cm, Rzym, Galeria Borghese (<http://commons.wikimedia.org>, rozpowszechnia się na warunkach GNU Licencji Wolnej Dokumentacji)

i *Caravaggio* z 2007 roku (reż. Angelo Longoni). W tej drugiej ekranizacji scena tworzenia obrazu *Judyta i Holofernes* jest poprzedzona ukazaniem obecności Caravaggia przy uśmiercaniu Beatrice Cenci i – chwilę potem (w czasie filmowym) – przy spaleniu Giordana Bruna. Scenę malowania dzieła przecinają ponadto dwa kadry z pierwszej kaźni (tylko przy niej mógł artysta ujrzeć odrąbaną głowę pokazywaną przez kata tłumowi), które dobitnie sugerują posiłkowanie się przez artystę przy kreowaniu dzieła pamięcią o egzekucji. Ponadto w trakcie malowania artysta przesuwając kciuk po swojej szyi, jakby wyobrażał sobie siebie w roli ofiary. Rozwiązanie takie, jak sądzę, spodobałoby się Herlingowi-Grudzińskiemu, który był zdania, że nie tylko Goliat z 1610 roku nosi rysy artysty, ale także Holofernes na wspomnianym obrazie<sup>6</sup>.

Grudziński nie poprzestał jednak na wskazaniu historycznych okoliczności sprzyjających podejmowaniu przez malarza scen egzekucji. Okoliczności te nie pozwalają rozpoznać wyjątkowości sztuki Caravaggia, ponieważ wielu ówczesnych artystów podejmowało tę samą tematykę i nie można wykluczyć,

---

<sup>6</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 385.

że posiłkowali się zarówno tradycją sztuki, jak i znanymi z autopsji widokami zdekapitowanych ciał<sup>7</sup>. Pisarza interesowała przyczyna szczególnej, jego zdaniem, „predylekcji Caravaggia” do „motywu odciętej głowy” (ukazanej także na obrazie *Meduza*, w dwóch innych wersjach *Dawida i Goliata*, w maltańskim *Ścięciu Jana Chrzyciela*). Według Grudzińskiego skłonność ta wynikała z „gwałtownej natury” artysty i „wyczulenia oka na sceny gwałtu”, a nasiliła się po wyroku śmierci za zabójstwo dokonane w 1606 roku, zmuszającym malarza do ucieczki z państwa papieskiego (choć nie ma pewności, czy rzeczywiście został on wydany)<sup>8</sup>. Pozostaje kwestią otwartą, czy tematyka dzieł jest rzeczywiście bezpośrednim rezultatem burzliwego życia artysty (skądinąd nieprzekraczającego standardów znacznej części ówczesnej rzymskiej bohemy), zważywszy na częste podejmowanie wymienionych tematów i motywów w sztuce nowożytnej, chociażby przez Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, bodaj najważniejszego dla Caravaggia artysty, jak również – w związku z tematem Judyty – na scenach teatralnych<sup>9</sup>. Leonardo da Vinci doradzał malarzom, by „przyglądali się zachowaniu skazanych na śmierć, gdy prowadzeni są na miejsce kaźni, aby studiować zmarszczenie brwi i ruchy oczu”<sup>10</sup>. Być może więc dzieła Caravaggia są jedynie skrupulatnym wypełnieniem tego zalecenia, świadectwem oddziaływania nań ówczesnej ikonosfery, nie zaś ulegania skłonnościom nadpobudliwej psychiki.

Zasadniczym przedmiotem rozważań chcę jednak uczynić relację między rozpoznaniem przez Grudzińskiego skłonności artysty do ukazywania egzekucji a przeświadczeniem pisarza, że problematyka sztuki Caravaggia nie daje się zawęzić do kwestii realizmu. Z jednej strony Herling-Grudziński stwierdza, że wyobraźnia Caravaggia żywi się oglądanymi „scenami gwałtu”, na które „miał wyczulone oko”, a z drugiej – że jego obrazy nie stanowią realistycznego odzwierciedlenia tych scen. Współobecność tych stwierdzeń stanowi o oryginalności myśli Herlinga, gdyż o ile w przypadku wpływu masowych egzekucji na tematykę obrazów jest ona zbieżna z ustaleniami wielu historyków sztuki, o tyle różni się od nich negacją realistycznego charakteru przedstawień. Współczesnych artyście bulwersowało, a licznych badaczy przekonuje o rewolucyjności jego sztuki to, że Caravaggio osadzał sceny religijne w dobrze mu znanej rzeczywistości rzymskiej ulicy i tawerny. Grudziński, nie kwestionując wpływu ówczesnych eg-

---

<sup>7</sup> Temat Judyty i Holofernesa podjęli m.in. P. Veronese (1580); F. Galizia (1596), Jacopo Palma il Giovane (ok. 1600); L. Fontana (ok. 1600), A. Elsheimer (1601–1603), G. Baglione (1608), C. Alorri (1620), O. Gentileschi (1621–1624).

<sup>8</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., 384, 385.

<sup>9</sup> H. Langdon, dz. cyt., s. 180.

<sup>10</sup> Przypomina o tym Helen Langdon. Tamże, s. 173.

zekucji na twórczość artysty i zarazem nie godząc się na określenie jej mianem realistycznej, był zmuszony wskazać na środek wyrazu, z którego pomocą malarz wykraczał w swoich obrazach poza mimetyczną rejestrację. Środkiem tym jest dla pisarza światłocień. W filmie z popularnej serii *Potęga sztuki* potężny snop światła na obrazie *Powołanie św. Mateusza* został zinterpretowany jako dosłowne powtórzenie realiów rzymskiej gospody, na które artysta przypadkowo natrafił (widzimy go, jak zwraca się do jednego z przyjaciół siedzących za stołem) (ryc. 2). Broniąc swych założeń, pisarz stał przed koniecznością wykazania, że obrazy Caravaggia nie są jedynie odwzorowaniem warunków oświetlenia panującego w miejscach, w których umieszczał bohaterów religijnych scen.

Stawiam tezę, że niesłabnące od najwcześniejszych, XVII-wiecznych tekstów o malarzu po opracowania współczesne podkreślanie realizmu (czy też naturalizmu) jego sztuki sprawiło, że Herling-Grudziński czuł się zmuszony sięgnąć po argumentację o charakterze pozaobrazowym, być może uważaną przezeń za bardziej doniosłą niż element wizualny – po zakorzenioną w czasach Caravaggia dyskursywną wykładnię znaczenia światła i cienia. Decyzja ta, i to jest drugi człon mojej tezy, okazała się przyczyną słabości wywodu pisarza. Solidaryzuję się z protestem Herlinga-Grudzińskiego przeciwko określaniu Caravaggia jako „założyciela rodu »naturalistów« i »realistów«”, gdyż do analogicznego przeświadczenia o niestosowności tego rodzaju etykiet doprowadziły mnie skromne studia nad twórczością włoskiego malarza<sup>11</sup>. Jednakże wobec szczegółowych rozważań Grudzińskiego na temat poszczególnych obrazów włoskiego artysty zmuszony jestem zachować dystans, nie znajdując w nich wsparcia dla obrony takiego stanowiska.

Rozważając rolę światłocienia w sztuce Caravaggia, pisarz wskazał na identyczność przesłania jego kreacji malarskich z poglądami na temat Boga autora *Dell'infinito universo e mondi*:

Prawdopodobnie trafiał mu do przekonania Giordano Bruno, głoszący, że Bóg jest istotą niepoznawalną, do której człowiek może zbliżyć się jedynie tak, jak cień zbliża się do światła; Bruno umiejscawiał Boga i poszukiwał Go w niezmiernie wąskiej smudze między światłem a cieniem. Caravaggio, jak sądzę, malarsko robił to samo<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> M. Haake, „Nawrócenie Św. Pawła” Caravaggia między „realizmem” przedstawienia a realnością obrazu, w: *Rzeczywistość. Realizm. Reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2000*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2001, s. 57–71; tegoż, „Powołanie św. Mateusza” Caravaggia. *Hermeneutyka obrazu a zagadnienie związku międzyobrazowego*, „Artium Quaestiones” 2007, t. 17, s. 37–115; tegoż, *Obraz w kole rozumienia*, „Artium Quaestiones” 2009, t. 20, s. 141–170.

<sup>12</sup> G. Herling-Grudziński, *Martwy Chrystus*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 2001, s. 388.



Ryc. 2. Kadr z filmu „Caravaggio – David with the Head of Goliath”, należącego do serii BBC „Power of Art” 2006 (scenariusz Simon Schama)

(To właśnie głoszona zbieżność z myślą Bruna wydaje się rzeczywistym powodem obstawania przy słuszności zaprowadzenia Caravaggia pod stos, co wydaje się mało prawdopodobne, gdyż egzekucji starano się nie nadawać rozgłosu i przeprowadzono ją w nocy, choć obecności przy niej malarza wykluczyć nie można<sup>13</sup>). Nie jest celowa dyskusja nad tym, czy Grudziński trafnie odczytał myśl Bruna. Należy raczej zapytać, czy wątek wyłowiony z niej przez pisarza zbliża nas do rozumienia twórczości Caravaggia.

Według Bruna, zgodnie z tym, jak jego myśl referuje Grudziński, człowiek nie może być ogarnięty światłem Boga, gdyż pozostaje zawsze wobec niego cieniem, czyli nie może uczestniczyć w świętości. Pogląd ten wydaje się jednak nieadekwatny do objaśnienia obrazów Caravaggia ukazujących sceny powołań: św. Mateusza, św. Pawła, Łazarza, w których wybrane przez Boga postaci są wydobyte z mroku przez światło. Przyjmując, że jest ono czymś więcej niż tylko fizycznym środkiem pozwalającym zobaczyć kształty, trzeba uznać, że obrazy te unaocniają dobitnie dotknięcie postaci zbawczą łaską. Drugą wątpliwość bierze się z obserwacji, że przyjęta za Brunem myśl o istotowej różnicy między światłem a cieniem, determinuje opisy poszczególnych obrazów tworzone przez autora *Innego świata* i zamyka go na doświadczenie ich *stricte* malarskiej poetyki. O obrazie *Dawid z głową Goliata* pisał:

Światło owija postać Dawida – ikonograficznego prekursora Chrystusa, w cieniu zwisa głowa Goliata [...] w tym wspaniałym płótnie odciska się najwyraźniej i najprościej może istota malarstwa Caravaggia: światło i cień wyrażają widzialny i niewidzialny świat; Chrystus jest synem światła; malarz w masce Zła trwa w cieniu<sup>14</sup> [ryc. 1].

W rzeczywistości jednak oblicze Goliata jest oświetlone w większym stopniu niż twarz Dawida. Trzymając głowę Goliata w wyciągniętej przed siebie ręce, Dawid wprowadza ją w strumień światła. Nie inaczej jest w wiedeńskiej wersji tego tematu.

Przyglądając się bliżej uwagom Grudzińskiego na temat mesyńskiego *Wskrzeszenia Łazarza* (ryc. 3), przypomnijmy, że dowodem na zbieżność obrazu z myślą Bruna, mówiącą o bytowaniu Boga „w niezmiernie wąskiej smudze między światłem i cieniem”, jest dla pisarza uniesiona prawa dłoń Łazarza, będąca „połączeniem światła i cienia, zagadkowym znakiem pogranicza”<sup>15</sup>. Nie sposób nie zadać pytania, dlaczego dłoń ta nie miałaby być wyrazem

---

<sup>13</sup> H. Langdon, dz. cyt., s. 175.

<sup>14</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, s. 386.

<sup>15</sup> Tamże, s. 386, 387.



Ryc. 3. Caravaggio, Wskrzeszenie Łazarza, 1609, olej, płótno 380 × 275 cm, Museo Regionale, Mesyna (<http://commons.wikimedia.org>, rozpowszechnia się na warunkach GNU Licencji Wolnej Dokumentacji)

zwracania się Łazarza ku Chrystusowi, jak pisał jeszcze w XVII wieku Giovanni Bellori<sup>16</sup>, czy też aktu, jak wyraził się XVIII-wieczny biograf Susinno, „przebudzania się”<sup>17</sup>, lub też unaoczniać pragnienia „wyciągnięcia siebie z wiecznego snu i przedarcia się poprzez cień by odnaleźć światło palcami”, jak to określa współczesny badacz<sup>18</sup>, a więc oznaczać nie „połączenia światła i cienia”, lecz stanu przewycięzania cienia przez światło? Obie te interpretacje mają swoje uzasadnienie w warunkującym je dyskursie: z jednej strony w Ewangelii św. Jana, która opisuje wydarzenie (światło zwycięża mrok), z drugiej – w myśli

---

<sup>16</sup> „[...] e stende verso di lui la mano” G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni. Parte Prima*, Roma 1672, s. 201–215. Por. wydanie: Torino 1976 (red. E. Borea, wstęp G. Previtali), s. 211–233.

<sup>17</sup> „[...] e sembra come volesse svegliarsi”. F. Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* (1724), red. V. Martinelli, Florencja 1960, s. 109–116, 219.

<sup>18</sup> „[...] che [Łazarz] stirandosi all'uscire dal suo sonno eterno, attraverso l'oscurità per cogliere la luce all'estremità delle dita”. R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1968, s. 28 (wyd. II 1982).

Bruna (równowaga światła i ciemności). Nie obraz, lecz zawierzenie tej ostatniej przez Grudzińskiego jest podstawą określenia dłoni jako „znaku pogranicza”. Analiza tekstu pisarza powinna wychodzić od pytania o argumenty, dzięki którym nie musielibyśmy przyjmować *ad hoc* stwierdzenia o zależności malarstwa Caravaggia od myśli Bruna, lecz moglibyśmy uznać, że jest ona niezbędną dla wyjaśnienia tego, co zostało namalowane.

Określenie wyciągniętej ręki jako „znaku pogranicza” jest poprzedzone kilkoma zwięzłymi uwagami na temat obrazu: „Ławica światła obejmuje wyprężone i sztywne jeszcze ciało Łazarza oraz figury podtrzymujących je osób krewnych przywróconego do życia, wyrwanego śmierci. Reszta obecnych porusza się w cieniu. Kontrast wydobyty przez Caravaggia staje się paradoksalny: to oni, owa reszta, zdają się być pogrążeni w mrokach śmierci”<sup>19</sup>. To ostatnie sformułowanie jest pochodną wcześniejszego, poczynionego przy opisie obrazu „Dawid i Goliat” uogólnienia, iż w sztuce Caravaggia cień dookreśla śmierć. Pisarz wskazał zatem na kontrast między oświetlonym ciałem Łazarza a pogrążoną w mroku „resztą”. Być może o obserwacji tej zadecydowały warunki ekspozycji, na której Grudziński oglądał obraz. Jednak nawet dzisiejsze, słabe oświetlenie sali Museo Regionale w Messynie, gdzie pokazywane są obrazy Caravaggia (są tam jeszcze *Narodziny Chrystusa*), umożliwia temu, kto skupi się na obrazie, dostrzeżenie, że również na członków owej „reszty” pada światło, dobrze uwidaczniając ich pełne poruszenia rysy. Światło jest skoncentrowane w największym stopniu nie na ciele Łazarza, lecz na rękach postaci w środkowej partii pola: prawej ręce grabarza podtrzymującego płytę, prawej ręce postaci podtrzymującej ciało Łazarza oraz lewej ręce tego ostatniego, a także na całunie, co prowadzi do uformowania sekwencji rozświetlonych kształtów ukierunkowanej na prawo i ku dołowi, kończącej się wskazaniem na leżącą na ziemi czaszkę.

Przyznać trzeba, że obserwacja „pogrążonej w mrokach śmierci reszcie” jest dla czytelnika wyzwaniem, gdyż w jej konsekwencji wypada zaliczyć do niej Chrystusa stojącego po lewej stronie „plecami do widza”<sup>20</sup>. Istotnie, Jezus jest jedną z tych postaci, które w obrębie owej „reszty” mają twarze schowane w cieniu<sup>21</sup>. Interpretacji cienia na twarzy Chrystusa jako piętna śmierci wydaje się sprzyjać dostrzeżona przez wielu analogia ułożenia ciała Łazarza, zarówno

---

<sup>19</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, s. 386.

<sup>20</sup> „Di Salvatore voltato di schiena”. F. Susinno, dz. cyt.

<sup>21</sup> Można żałować, że Herling nie podjął wątku osobliwości ukazania Chrystusa. Powinno go była zastanowić choćby dlatego, iż uwidacznia się w porównaniu z *Powołaniem św. Mateusza* przywołanym przez pisarza w kontekście obrazu mesyńskiego ze względu na analogię gestu Chrystusa i kompozycji. Powtarzając ów gest powołania we *Wskrzeszeniu Łazarza*, Caravaggio jednocześnie schował Chrystusowi twarz w mroku.

ręk, jak i nóg, do pozy Ukrzyżowanego. Howard Hibbard bodaj jako pierwszy wskazał, że ręka skierowana ku czaszce jest przypomnieniem Golgoty<sup>22</sup>. Aby podtrzymać semantyczny związek między cieniem i śmiercią, można wysunąć hipotezę, iż Chrystus dokonuje zapowiedzi własnej śmierci i zarazem prezentuje moc jej przezwyciężenia<sup>23</sup>. Chcę wyrazić przekonanie, że ścieżka prowadząca ku tej lub zbieżnej z nią interpretacji pozostawała dla Grudzińskiego, kojarzącego cień z piętnem śmierci, otwarta, lecz wkroczenie na nią uniemożliwiło usilne kreślenie analogii malarstwa Caravaggia z myślą Bruna, w czym Herling, dążąc do osadzenia sensu obrazu w myśli epoki, popełnia ten sam błąd, co ikonologia.

Wypada jednak stwierdzić, iż nie ma podstaw, aby cień w twórczości włoskiego malarza traktować jako znak śmierci, co oznacza, że także naszkicowaną przed chwilą interpretację, przychylną rozważaniom Grudzińskiego, trzeba poddać rewizji. Po pierwsze, dlatego, ponieważ w przypadku obrazu *Wskrzeszenie Łazarza* nie wiadomo, dlaczego piętno śmierci, wyrażane przez cień, miałyby dotyczyć jedynie części postaci pośród owej „reszty”. Po drugie, z tego względu, że ostry światłocień, wydobywający postaci z niemal czarnego tła, obecny jest od najwcześniejszych prac artysty, takich jak *Chłopiec obierający owoce* z około 1592 roku<sup>24</sup>. Nie ma powodów sądzić, że postać ta jest wydobywana z mroków śmierci. Przyjmując tezę o cieniu jako znaku śmierci, trzeba by nie mało się natrudzić, aby wyjaśnić, dlaczego Dawid na obrazie z madryckiego Prado ma twarz całkowicie skrytą w cieniu w przeciwieństwie do dobrze wyeksponowanej odciętej głowy Goliata (ryc. 4). Niemniej uczciwość wymaga, aby w stosunku do kwestionowanej interpretacji wysunąć kolejną i poddać ocenie, czy rzeczywiście jest ona bardziej przekonująca.

---

<sup>22</sup> H. Hibbard, *Caravaggio*, London 1983, s. 243. Maurizio Calvesi pisał, że Łazarz formuje „w tej ciemnej, przyćmionej atmosferze ukośny znak ocalenia” („e inun drammatico sussulto spalanca le braccia, sospendendo di traverso, nell’aria abbrunata, il salvifico Segno della croce”). M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*. Prima parte, „Storia dell’Arte” 53, 1986, s. 59. Langdon: „rozpostarte ramiona przywodzą na myśl Ukrzyżowanie”. H. Langdon, dz. cyt., s. 389; Louis Marin: „Trup Łazarza [...] pokazuje mu [Chrystusowi] jego własny obraz ukrzyżowanego: on mu przedstawia, grając go, jego własną śmierć w martwym ciele, którym będzie”. L. Marin, *Nagrobek podmiotu w malarstwie*, przeł. E.M. Wierzbowska, w: tejże, *O przedstawieniu*, przeł. różni, Gdańsk 2011, s. 332–333.

<sup>23</sup> Por. H. Langdon, dz. cyt., s. 389.

<sup>24</sup> Obraz, uznawany za oryginalny, znajduje się obecnie w londyńskiej kolekcji Phillipasa. Kompozycja jest znana z licznych kopii. Por. J.T. Spike, *Caravaggio*, New York–London 2001, s. 7–13.



Ryc. 4. Caravaggio, *Dawid z głową Goliata*, 1599, olej, deska, 90,5 × 116,5, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum (<http://commons.wikimedia.org>, rozpowszechnia się na warunkach GNU Licencji Wolnej Dokumentacji)

Osobliwość obrazu Caravaggia w stosunku do obrazowej tradycji wynika stąd, że Łazarz nie jest pokazany, zgodnie ze słowami Chrystusa: „Łazarzu, wyjdź z grobu”, jako stojący przed grobem bądź siedzący na jego brzegu (dołu, sarkofagu)<sup>25</sup>, lecz jako jeszcze zeszytywniały i podtrzymywany przez grabarza. W tradycji obrazowej całkowite przywrócenie Łazarza do życia następuje jeszcze przed wydostaniem się przezeń z grobu. Na wielu przedstawieniach jest mu udzielana pomoc przy opuszczeniu grobu, ale na niemal żadnym znanym mi obrazie nie jest on – jak na obrazie Caravaggia – wyjmowany z grobu prawie bez śladu życia w nogach i z opadającą do tyłu głową<sup>26</sup>. Wyjaśnienie sposobu przytrzymywania ciała Łazarza jako reakcji na którąś z komend wydawanych

<sup>25</sup> Przykładem mogą być obrazy o proveniencji bizantyjskiej (mozaika w katedrze w Monreale) i prace prymitywistów włoskich: Duccio, Giotto i ich naśladowców. Por. również znany Caravaggiowi obraz Girolama Muziano (Pinakoteka Watykańska).

<sup>26</sup> Wyjątkowy pod tym względem jest obraz Cecchino del Salviati (Palazzo Colonna, Rzym), ale przedstawia on Łazarza bez jakichkolwiek oznak życia, co różni go od obrazu Caravaggia.

przez Chrystusa nie wytrzymuje próby. Łazarz nie dźwiga się, choćby z trudem, jak sugeruje Langdon<sup>27</sup>, ponieważ jego nogi są nałożone na siebie, jak ma to miejsce w figurach Ukrzyżowanego Chrystusa. Przytrzymywanie ciała przez grabarza mogłoby się odnosić do polecenia: „Rozwiążcie go i pozwólcie mu odejść”, gdyby nie to, że całun już został zdjęty z Łazarza. W stosunku do wyobrażonej sytuacji scenicznej nie jest możliwa konstatacja inna niż ta, że poza Łazarza nie odnosi się do żadnego z momentów czy etapów właściwego wydarzenia opisanego w Ewangelii.

Niemniej swoiste zeszczywnienia ciała Łazarza nie oznacza, jak mogłoby się zrazu wydawać, że jest ono z grobu wyjmowane. Gdyby tak było, wystarczyłoby stwierdzić, że Caravaggio krytycznie odniósł się do możliwości samodzielnego wyjścia z grobu przed „rozwiązaniem”, ukazując moment przebudzenia już po wyjęciu Łazarza z grobu i zdjęciu całunu. Postać nie jest wyjmowana z grobu, gdyż nie sposób go wskazać. W Ewangelii jest mowa o „jaskini”, którą „zamykał kamień” (J 11, 38), natomiast Caravaggio zainspirował się zapewne katakumbami. Otworu grobowego, którego istnienie jest sugerowane przez przytrzymywanie płyty przez grabarzy, nie sposób jednak dojrzeć ani w ścianie w głębi, ani w ziemi. Louisa Marina zafrapowało poziome pasmo ziemi u dołu obrazu, rozciągnięte na całej jego szerokości. Nazwał je „rampą niewyraźnej fosy orkiestrowej, na której najdalszej krawędzi są umiejscowieni główni aktorzy rezurekcji”<sup>28</sup>, zatem zinterpretował je jako pionową ścianę. Pasma to jest jednak zbyt długie jak na grób i w stosunku do trzymanej przez grabarzy płyty. Poza tym po prawej stronie tego pasma znajdują się kamienie, więc zarówno nazwanie go przez Marina „rampą”, jak też miejscem, z którego „był wydobyty trup zmarłego” – nie jest adekwatne<sup>29</sup>. Ponadto, wyobrażając sobie otwór w ziemi, musielibyśmy przyjąć, że albo ktoś znajdujący się jeszcze w grobie podał sztywne ciało Łazarza, albo postać je trzymająca wspierała się z nim po drabinie i następnie obróciła do Chrystusa – jakkolwiek próba myślowej rekonstrukcji tego aktu jest absurdalna. Zatem płyta grobowa nie została ukazana jedynie jako element zwyczajowo należący do wyposażenia miejsca.

Zadziwiające cechy obrazu Caravaggia wydaje się rzeczywiście tłumaczyć analogia ułożenia postaci Łazarza do figury Ukrzyżowanego. Nie sposób tej obserwacji przeczyć. Lewa ręka Łazarza wskazuje na czaszkę będącą odwołaniem do Golgoty, ale istotne jest też to, że jest ona zwrócona ku widzowi podstawą zewnętrzną z centralnie umieszczonym tzw. otworem wielkim. Otwór

---

<sup>27</sup> H. Langdon, dz. cyt., s. 389.

<sup>28</sup> L. Marin, dz. cyt., s. 332.

<sup>29</sup> Tamże.

ten jest przez widzenie niejako „przenoszony” – projektowany na dłoń otwartą ponad czerepem. Ponadto sposób podtrzymywania postaci przypomina zdjęcie z krzyża<sup>30</sup> (wysunięto hipotezę, że wzorem dla tej grupy była antyczna rzeźba *Menelaos z ciałem Patroklosa*, tzw. Pasquino<sup>31</sup>). Przywarcie głowy kobiety do oblicza Łazarza wydaje się natomiast odniesieniem do opłakiwania (skojarzenie takie znajduje wsparcie w analogii postaci Łazarza i pochylonych nad nim kobiet do postaci z fresku *Śmierć chłopca z Suessy*, namalowanego przez warsztat Giotta w dolnym kościele Bazyliki św. Franciszka w Asyżu – ryc. 5). Wszystkie elementy sceniczne składają się zatem na wyobrażenie Łazarza jako figury odnoszącej uwagę widza do śmierci Jezusa.

Na interpretacji tej nie można jednak poprzestać. Po pierwsze dlatego, że historia o wskrzeszeniu Łazarza jest zapowiedzią przezwyciężenia śmierci i wymaga przynajmniej postawienia pytania o relację dzieła do sensu biblijnego tekstu. W rozmowach z Judejczykami, które poprzedzały wskrzeszenie Łazarza, Jezus wiąże wyraźnie własną śmierć na krzyżu z możliwością rozpoznania w nim Syna Bożego: „Gdy podwyższycie Syna Człowieczego, wtedy poznacie, że JA JESTEM i że nic od siebie nie czynię, ale mówię to, czego Mnie Ojciec nauczył” (J 8, 28)<sup>32</sup>. Po drugie, poczynione dotąd uwagi nie uwzględniają wizualnej postaci całego dzieła.

Trzeba zatem zapytać, czy i w jaki sposób owa figura nawiązująca do Ukrzyżowanego unaocznia przebudzanie się ze śmierci? Najczęściej wskazuje się na uniesioną dłoń. Zważywszy jednak na to, że głowa Łazarza, zwieszona do tyłu, wydaje się martwa, trudno przyjąć, że ręka ożywa przed głową. Jeśli natomiast w głowie tli się życie, to zaskakujące jest to, że nie unosi się ona choćby nieznacznie ku górze, lecz odchyła się w tył. Można wręcz odnieść wrażenie, że głowa Łazarza, jeśli jest żywy, jest wbrew jego woli przytrzymywana przez Marię, czy nawet, wbrew biblijnemu zapisowi, że Łazarz jest uśmiercany, a jego uniesiona ręka jest ostatnim już śladem życia.

Tym bardziej konieczne jest odniesienie się w interpretacji do tego, w jaki sposób obraz prezentuje się w swej wizualnej postaci. Strukturę wizualną obrazu współkształtuje rozpostarta ponad postaciami i zajmująca połowę płótna znacznie ciemniejsza strefa, w której po lewej stronie usytuowane są potężne drzwi. Rację ma Robert Jullian, pisząc, że tak obszerna partia tła „nie może pełnić jedynie drugorzędnej funkcji, lecz jest aktorem w dramacie” (choć nieko-

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 333.

<sup>31</sup> M. Marini, *Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974, s. 447.

<sup>32</sup> Cytaty z Biblii za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, opr. ks. M. Petere, ks. M. Wolniewicz, Poznań 1998.



Ryc. 5. Giotto (warsztat), *Śmierć chłopca z Suessy* (fragment), ok. 1313, Asyż, Bazylika św. Franciszka, kościół dolny, transept północny

niecznie słuszna wydaje się konkluzja autora, iż celem tego jest „dodanie akcji tajemnicy”<sup>33</sup>). Być może ekspozycja obrazu w muzeum, kiedy to figury znajdują się na wysokości oczu widza, sprzyja zwracaniu uwagi przede wszystkim na nie. Jednakże percepcja obrazu nie może od tej ciemnej strefy abstrahować, a z pewnością nie było to możliwe przy pierwotnym usytuowaniu obrazu, po jego namalowaniu w 1609 roku (przypuszczalnie jeszcze w czerwcu lub lipcu), w ołtarzu kaplicy kościoła *Ministri degli Infermi* (względnie *Ojców Crociferi*), w którym znajdował się do 1866 roku<sup>34</sup>. Obraz był oglądany z pewnego oddalenia. Przeniesienie przed kilku laty obrazu *Pogrzeb św. Łucji* z Muzeum Regionalnego w Syrakuzach do tamtejszego kościoła *Santa Lucia alla Badia*, dzieła namalowanego niedługo przed *Wskrzeszeniem Łazarza* i ukazującego pokrewny typ kompozycji, pozwala ocenić, że dystans między obrazem a obserwatorem

---

<sup>33</sup> R. Jullian, *Caravage*, Lion-Parigi 1961, s. 192.

<sup>34</sup> J.T. Spike, dz. cyt., s. 276. Do Museo Civico w Messynie został przeniesiony w 1879 roku.



Ryc. 6. Obraz Caravaggia umieszczony w ołtarzu – symulacja, oprac. M. Haake

przekłada się nieuchronnie na percepcję obrazu jako całości, a więc w równym stopniu grupy figuralnej, jak ciemnej strefy powyżej (ryc. 6). Skupienie spojrzenia na postaciach jest jednocześnie z „odrywaniem” spojrzenia od ciemności.

Semantyka tego obrazu wydaje się prosta do odczytania. Oto potężną strefę mroku rozdziera światło zbawienia („Światłość prawdziwa, która oświeca każdego człowieka, przyszła na świat”, J 1; 9; „Ja, światłość, przyszedłem na świat, aby nikt z wierzących we Mnie nie pozostawał w ciemności” J 12, 46.). Do takiej wykładni należy jednak podchodzić z rezerwą, ponieważ w dziedzinie obrazowego przedstawiania nie można na podstawie zmysłowych cech samego przedmiotu czy zjawiska stwierdzić, że reprezentują one wartość symboliczną, w tym wypadku – że światło jest znakiem dobra, a mrok zła<sup>35</sup>. Dany przedmiot nie może ustanawiać znaczenia symbolicznego z siebie samego, nie może być symbolem wyłącznie na mocy swych cech zmysłowych i optycznych. Nieuwzględnienie tej zależności prowadzi, po pierwsze, do całkowitej dowolności

<sup>35</sup> Posługuję się wykładnią, która symbol traktuje jako rodzaj znaku. Por. T. Todorov, *Teorie symbolu*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 7.

w ustalaniu symboliki dzieł, ponieważ w ten sposób każdemu przedmiotowi można przypisać znaczenie symboliczne, po drugie, do aplikowania danemu motywowi treści symbolicznej, która, nie mogąc być z niego wywiedziona, pozostaje nieugruntowanym w oglądzie obrazu uzupełnieniem dyskursywnym. Wskreszenie Łazarza zostało opisane w Ewangelii św. Jana, która posługuje się, jak wiadomo, metaforą światła i ciemności. Niemniej jednak żadna wykładnia tekstu biblijnego nie jest w stanie dowieść, że wartości te znaczą na obrazie Caravaggia umotywowane inaczej niż realistycznie (światło wpadające przez otwarte drzwi do ciemnego wnętrza).

Podobny kontrast światłocieniowy zastosował Caravaggio w powstałym rok wcześniej obrazie *Ścięcie Jana Chrzciciela* (Oratorium katedry św. Jana, Valletta), na którym strumień światła wydobywa z ciemności scenę mordu. Zatem aprioryczne utożsamianie światła z nośnikiem boskiej łaski nie jest oczywiste. Nie można go wykluczyć, lecz nie wynika ono wyłącznie z faktu, że światło pada na postaci. Kluczowe dla rozpoznania roli światła we *Wskreszeniu Łazarza* są jednak przesłanki zawarte w strukturze obrazu. Sposób ukazania strefy powyżej grupy figuralnej jest pod pewnymi względami ambiwalentny. Mrok, ze względu na zajmowany obszar, jawi się niemal jako niepowiązany z postaciami. Ściemnianie się tej strefy ku górze sprawia, że może się nawet wydawać, iż optycznie ciąży nad postaciami.

Rodzi to pokusę, by w mroku ponad sceną wskreszenia dojrzeć odpowiedniość diagnozy otwierającej ewangeliczny zapis: „A przyczyna potępienia jest taka: Światłość przyszła na świat, ale ludzie bardziej umiłowali ciemności aniżeli światłość, bo ich uczynki były złe” (J 3, 19). Zarazem jednak jest to przestrzeń zależna od światła, gdyż drzwi znajdujące się po lewej stronie rzucają cień. Zatem strefa górna podlega działaniu światła, jest przecięta przez drzwi na całej swej wysokości, a jednocześnie jest przez swój zasięg nieustannie uzmysławiana widzeniu jako istotnie dotycząca ukazanego wydarzenia.

Znaczenie ciemności dla przedstawionego wydarzenia wynika z jej funkcji w strukturze pola obrazowego. Strefa postaci oraz rozległa partia mroku powyżej współtworzą podział pola obrazowego na pół. W konsekwencji tego, że dzielona jest nie przestrzeń przedstawienia, ale płaszczyzna obrazu, ta ostatnia zostaje już na wstępie przywołana jako instancja pod względem optycznym nadrzędna wobec porządku przedstawienia (przestrzeń, postaci, przedmioty) i tematycznej zawartości obrazu (wydarzenie opisane w Ewangelii, mające kiedyś miejsce)<sup>36</sup>. Podział ten uzmysławia nieprzekraczalny

---

<sup>36</sup> Podążam za ustaleniami egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötjego. Por. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-her-*

i w tym sensie absolutny status płaszczyzny wobec przedstawienia. W ten sposób zarówno światło, jak i ciemność, należące do świata przedstawionego, zostają przyporządkowane instancji wobec nich nadrzędnej, ukazane jako zawierające się w totalności obrazowej płaszczyzny. Relacji między tym, co światowe (naoczne, zmysłowe, ziemskie), a tym, co pozaświatowe, malarstwo nie jest w stanie inaczej unaocznić.

Zadziwiająca jest wysokość drzwi przypominająca portale wielkich bazylik, nie zaś wejścia do katakumb. Ich identyfikacja jest jednak drugorzędna wobec faktu, że ostre światło, padające z boku i z dość nisko położonego punktu, gdyż na wysokości głów stojących postaci, omija drzwi, przez co są one usytuowane poza porządkiem rzeźbionego promieniami pierwszego planu. Pozostając w ścisłej korespondencji z brzegami obrazu, drzwi zostają unaocznione jako wprowadzona w świat przedstawiony reprezentacja porządku nadrzędnego wobec tego przedstawienia. Jednocześnie są one ściśle zespolone z postaciami. Ich lewa, zaznaczona ciemną barwą krawędź prowadzi spojrzenie widza bezpośrednio ku głowie i postaci Chrystusa. Korespondencja drzwi z brzegami pola obrazowego znajduje optyczny odpowiednik w ukształtowaniu tej postaci. Jej sylwetka graniczy z lewym brzegiem obrazu. Wyciągnięte ramię tworzy optyczną podstawę drzwi i sytuuje się na poziomej osi malowidła, natomiast usadowienie obu stóp wzdłuż rozpostartego u dołu pasma odnosi tę postać do dolnego brzegu obrazu. Marin, choć opisując to pasmo, czyni aluzję do grobu, nie używa wprost tego określenia. Nazywa je jako coś, co „nie jest ani w obrazie, ani poza płótnem”, jest natomiast „przestrzenią obrzeża”, „obrazem niemimetycznym, nieokreślonym, bez przedstawienia ani wyobrażonej prezentacji”<sup>37</sup>. Zauważa też, że pasmo to jest „podwojeniem obramowania”, czyli „miejszem granicznym *en abyme*”. Termin ten w przypadku malarstwa oznacza umieszczenie obrazu w obrazie. Jest to zatem niejako dodatkowe obramowanie sceny. Jednak określenia w odniesieniu do tego pasma „ani w obrazie, ani poza obrazem”, choć sugestywne, są nieprecyzyjne. Pasma to rzeczywiście wydaje się nieokreślone, jednak należy do obrazu. Jedynie granica płaszczyzny (w jej optycznej wartości) jest instancją, która tyleż przynależy do świata przedstawionego, co wykracza poza ten świat. Natomiast pasmo, odnosząc się do granicy, jest formą przenikania w świat przedstawiony tego, co pozostaje pozaświatowe. Nie sposób sprostać pojęciem owemu odnoszeniu się do granicy, ponieważ wypo-

---

*meneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990. Wnikliwe omówienie tej teorii: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2009, s. 580–621.

<sup>37</sup> Tamże.

wiedź musi wyodrębnić świat przedstawiony i granicę płaszczyzny<sup>38</sup>. Jest więc pasmo, tak samo jak drzwi, reprezentacją porządku nadrzędnego wobec przedstawienia. Chrystus jawi się jako działający w całkowitym zespoleniu z tym porządkiem – wnioskowanie takie jest całkowicie zgodne z teologicznym ujęciem postaci Chrystusa, jak i z jego słowami, które wypowiedział w momencie cudu: „Odsunęli więc kamień, a Jezus podniósł oczy w górę i rzekł: – Ojcie, dziękuję Ci, żeś mnie wysłuchał” (J 11, 41). Wzdłuż tego pasma jest też ukształtowana cała strefa figur (sięgają ku niemu stopy kolejnych postaci).

Chrystusowi są podporządkowane wszystkie postaci stojące za nim – ich głowy sytuują się „wzdłuż” jego wyciągniętego ramienia. Spojrzeniom służy ono za rodzaj „celownika”, wyznacza miarę dla tego, czego są świadkami, do niego odnoszą się wszystkie psychiczne reakcje na wydarzenie, łącznie z przerażeniem, które zdaje się zdradzać postać z otwartymi ustami (z tyłu po prawej stronie grupy). Jednocześnie ramię Chrystusa niejako optycznie „dociska” postaci do skrzydła drzwi. Grupa skupiona wokół Zbawiciela jest przy tym od prawej strony zamknięta przez trzy postaci skierowane na lewo: grabarzy trzymających płytę oraz mężczyznę z rękoma złożonymi do modlitwy (być może autoportret artysty<sup>39</sup>). W zasięg oddziaływania swego gestu włącza Jezus grabarza, sięgając wskazującym palcem jego czoła. Z kolei głowa modlącego się mężczyzny jest „osadzona” na prawej krawędzi drzwi. Sytuując się naprzeciwko twarzy Chrystusa, dookreśla ona to, że dośrodkowo ujęta grupa świadków cudu jawi się jako przyporządkowana zarówno Chrystusowi, jak i drzwiom. W ten sposób zostają zwizualizowane słowa Jezusa, które jeszcze przed wskrzeszeniem Łazarza (w poprzednim rozdziale) skierował do Judejczyków. „Ja jestem bramą, kto wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony” (J 10, 9).

Zaraz potem czytamy: „Wśród Judejczyków doszło do rozłamu z powodu tych słów” (J 10, 19). Postacią, która pod względem strukturalnym nie podporządkowuje się gestowi Chrystusa oraz drzwiom, jest najniżej znajdujący się grabarz. Jego pochylenie wydaje się być uzasadnione przez czynność, jaką ten człowiek wykonuje, niemniej trzeba zauważyć, że jest ono znacznie silniejsze w stosunku do pochylenia sąsiedniego grabarza, który również przytrzymuje płytę. Jeśli przyjąć, że sposób trzymania ciężkiego kamienia przez pierwszego z nich jest realistyczny, to w wyniku tej różnicy drugi grabarz wydaje się trzy-

---

<sup>38</sup> Por. M. Haake, *Granica obrazu i granica języka. Przyczynek do badań nad związkami historii sztuki i filozofii egzystencjalnej*, w: *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 29–52.

<sup>39</sup> M. Marini, dz. cyt., s. 447.

mać płytę zbyt słabo, jakby ją wręcz porzucił, kierując wzrok na Chrystusa i będąc dotykany jego dłonią. Znamienne jest przy tym, iż ów grabarz, który kurczowo przytrzymuje nagrobną płytę, nie patrzy na Chrystusa, na co wskazuje silny skręt głowy (musiaby być ona lekko uniesiona nad przedramieniem). Zespolony z płytą (oznaczającą w literaturze patrystycznej ciężar grzechów, przeszkadzających w zjednoczeniu się z Chrystusem<sup>40</sup>), unika zarówno spojrzeniem, jak też postawą (pochylenie) powiązania z gestem wskrzeszania. Sąsiaduje natomiast z lewą dłonią Chrystusa, zacienioną i skrytą w niemal czarnym płaszczu. Brzeg tego płaszczu, usytuowany na tle oświetlonego ramienia grabarza, tworzy kontrast silnie przykuwający spojrzenie widza. Łączy przy tym wskazujący palec lewej dłoni Chrystusa z ustami grabarza. Kierunek wskazania tej dłoni jest podjęty przez wspomnianą już sekwencję oświetlonych rąk.

Sekwencja jest rozegrana w sposób niezwykle wyszukany przez nadanie jej wymykającej się słowu niebywałej optycznej gęstości. Od każdej z tworzących ją rąk „odchodzi” ku dołowi pionowy element: od ręki grabarza chwytającej za płytę – jej krótszy bok, od prawej ręki grabarza dźwigającego Łazarza oraz od ręki tego ostatniego – biała draperia całunu. Fragment sukna przy ręce grabarza opada łagodnie na ziemię, podkreślając kształt nóg Łazarza oraz sięgając lewej stopy Chrystusa. Zarazem przesłania on prawą nogę grabarza. Przekłada się to na powstanie wachlarzowego układu elementów, rozpostartego od nagrobnej płyty – poprzez nogi Łazarza, zwieszona pasma całunu, nogę grabarza – po lewą rękę wskrzeszanego, ale też po szaty Marii. Układ tych szat nawiązuje formalnie do kształtu opuszczonej ręki Łazarza.

Sekwencję rozpoczyna postać grabarza, który nie dostrzega postaci Chrystusa. Dalej stopy Łazarza są optycznie zespolone, przyłożone do płyty nagrobnej. W sekwencję włączone są kości i dość mocno zdeformowana czaszka, zwrócona do widza ciemnym otworem przyciągającym spojrzenie. Kończy zaś opłakiwanie uchodzącego w tradycji za wielkiego grzesznika, mieszkańca Betanii<sup>41</sup>. Prowadząc ku ludzkiej czaszce, znakowi śmierci, sekwencja ta może być uznana za wizualizację słów skierowanych przez Jezusa nieco wcześniej ku tym, którzy nie przyjmowali jego nauki: „Powiedziałem wam więc, że pomrzecie w waszych grzechach, bo jeżeli nie uwierzycie, że JA JESTEM, pomrzecie w waszych grzechach” (J 8, 24). Sekwencja ta unaczynia śmierć także w kontekście swego źródła (analogia do czaszki Adama na Golgocie).

---

<sup>40</sup> Por. H. Langdon, dz. cyt., s. 389.

<sup>41</sup> Tamże.

Zarazem jednak strefa ta jest rozciągnięta i niejako dopasowana do układu horyzontalnego pasma u dołu. Płyta i zespolone z nią nogi Łazarza są ujęte w „ramę” utworzoną przez lewą nogę Chrystusa i spływające ku niej pasmo całunu, ramę „spoczywającą” na krawędzi tego pasma. Kolejną wizualną ramę tworzą fałdy całunu dla nogi grabarza sięgającej dolnego pasma. Wyróżniona światłem, ukształtowana frontalnie do widza, rama ta jest niejako dostawiona do płaszczyzny obrazu. Analogiczną oprawę ma też lewa ręka Łazarza: pionowo zwieszona fałda całunu po lewej i kobiece szaty po prawej stronie. Fałda całunu dzieli się na dwa pasma – jedno wskazuje na horyzontalne pasmo, drugie na czaszkę. To ostatnie otwiera się na widza i wybrzusza ku prawej, co koresponduje z otwarciem się dłoni Łazarza ku niemu i zarazem równoległe do płaszczyzny. Formowanie elementów świata przedstawionego w rytm konstytuujący się w płaszczyźnie, uzgadnianie z instancją tego, co nieprzekraczalne, unaoczniają po prawej stronie dobitnie fałdy kobiecej sukni. Szaty te są kolorystycznym odpowiednikiem stroju Chrystusa. Ramują zarazem rękę Łazarza i optycznie, dzięki analogii łukowej formy, „kontynuują” jej wskazanie. Ciągłości ramienia i otwartej dłoni odpowiada zatem pasmo szat zrazu węższe i następnie rozszerzające się. Prowadzi ono wzrok widza na granicę obrazu (szaty, rozpatrywane jako element obrazu, a więc w kontekście jego granicy, nie zawijają się wokół postaci, lecz właśnie sięgają brzegu pola obrazowego).

Fałdy sukni mają swój wizualny początek w lewej dłoni kobiety, usytuowanej przy głowie Łazarza. Marta nie dotyka tej głowy, jej dłoń jednak otwiera się na działanie Chrystusa tak samo, jak uniesiona dłoń Łazarza (są one identycznie oświetlone). Między obiema tymi dłońmi mieści się głowa wskrzeszanego. W ten sposób wiara kobiet w owocność działania Chrystusa, którego poprosiły o pomoc dla krewnego, jest zespolona z owocem tej wiary – wskrzeszeniem („Marta więc rzekła do Jezusa: – Panie, gdybyś tu był, mój brat by nie umarł, ale nawet teraz wiem, że Bóg da Ci wszystko, o co Go poprosisz. Mówi jej Jezus: – Brat twój zmartwychwstanie”, J 11, 21–23). Dłoń Łazarza wznosi się ponad strefę postaci. Jednocześnie sytuuje się równoległe do potężnych drzwi. Wskazując do góry, konfrontuje się z mrokiem, dla którego nie ma innego ograniczenia niż płaszczyzna obrazu. W ten sposób ciemność tę instancję płaszczyzny przywołuje i czyni odniesieniem, dzięki któremu gest Łazarza napełnia się znaczeniem.

Akt wskrzeszenia został ukazany jako wydarzający się w ramach porządku pozaświatowego (ujęcie kompozycji między, związane z granicą obrazu, postać Chrystusa i figury wiary, oraz między dolne pasmo a strefę górną). Wzniesiona ręka Łazarza związek ten potwierdza. Dzieło Caravaggia, unaoczniając

nieprzekładalną na słowo ze względu na jej gęstość relację między wewnątrzświatowym (przedstawienie) i pozaświatowym (płaszczyzna), jest oglądowym synonimem relacji między światem a porządkiem, którego istnienie jest przez Zmartwychwstanie ostatecznie uświadamiane.



*Łukasz Kiepuszewski*

## **Lorenzo Lotto i Herling-Grudziński.** **Uwagi i komentarze do *Portretu weneckiego***

**P**oza zawartymi w esejach ogólnymi przemyśleniami na temat dawnego malarstwa, intrygującym motywem twórczości Herlinga-Grudzińskiego są odniesienia do dzieł sztuki, w których pisarz wykorzystuje różne typy literackiej narracji. Przykład tego typu zabiegu przynosi między innymi zakończenie szkicu *Rembrandt w miniaturze*, w którym pojawia się apokryficzna relacja z ostatnich godzin życia malarza. Narracja ta, dzięki przymiotom fikcji, pozwala oświetlić autoportrety holenderskiego mistrza, wydobywając z nich wymiary, które w innej formie pozostałyby przysłonięte. Właśnie w takiej zdolności do transformacji „znaku kultury” – obrazu, motywu malarskiego w przestrzeni własnego dzieła literackiego, dostrzeżałbym szczególną siłę pisarstwa autora *Dziennika pisanego nocą*.

Kierując się powyższym przekonaniem, chciałbym bliżej przyjrzeć się niektórym motywom opowiadania *Portret wenecki* pochodzącego z 1993 roku. Akcja tej eksponującej silnie element autobiograficzny opowieści sięga okresu powojennego. Punktem wyjścia opartej na retrospekcji historii jest pobyt autora w zrujnowanej willi weneckiej hrabiny, malarki, restauratorki i kopistki dzieł dawnych mistrzów. Istotne tło dla głównych wydarzeń stanowi, opisywane w różnych perspektywach, miasto na lagunie, z którego pochodził czołowy XVI-wieczny malarz – Lorenzo Lotto.

Złożony charakter związków między różnymi wątkami prowadzonej narracji a specyficznymi aspektami obrazowania weneckiego portrecisty skłania do lektury, która oscylować będzie między interpretacją tekstu literackiego i dzieł malarskich.

## 1.

Opowiadanie Herling-Grudzińskiego, poza tym, że w sposób wieloraki wplata motywy malarskie w tkanę tekstu, w pierwszej części przybliży i bezpośrednio komentuje – na wzór esejów – twórczość XVI-wiecznego artysty.

Lorenzo Lotto! Padło nazwisko wielkiego i długo zapoznanego malarza – głównie portrecisty – weneckiego. Piszę je z pewnym zażenowaniem. Czy czytelnik uwierzy – a zależy mi, by uwierzył – że zaraz na początku mojej podróży (i mojego opowiadania) natrafiłem na trop tak ważny w *Portrecie weneckim*? Jeśli czytając dalej, przymruży sceptycznie oko, proszę go tylko o pamiętanie, że nie autor jest panem kapryśnych, przecinających się nieoczekiwanie i rozchodzących się ni stąd, ni zowąd linii losów; autor bywa sam zaskakiwany Ręką, która prowadzi jego rękę.

Nota o malarzu w *Albumie portretów*, upleciona z szacownych bardzo cytatów, odsłania życie wiecznego pechowca. Lotto urodził się pod koniec XV stulecia w Wenecji. Nasze stulecie i schyłek poprzedniego dojrzały w nim nareszcie twórcę przewyższającego niekiedy swoich współczesnych – Tycjana, Michała Anioła, Rafaela, Dürera – choć podczas długiego dosyć życia ledwie zauważanego i wciąż nie docenianego przez mecenasów i znawców sztuki. Malował dużo, ale bez powodzenia; był włóczęgą, nieustannie poszukującym skromnych bodaj zamówień. Płacono mu grosze w kościołach i za portrety. O jego charakterze najlepiej świadczy okrzyk jadowitego Aretina: „Lotto, jak dobroć dobry, jak cnota cnotliwy!”. W świadectwach epoki mowa o jego „ciemni duchowej”, o „religijnym niepokoju”, co budziło podejrzenie, że sprzyjał potajemnie luteranizmowi. Uchodził za ucznia Belliniego (dziś wiadomo, że jego mistrzem był Alvise Vivarini). We freskach o tematyce religijnej zdawał się krewniakiem Correggia, w portretach przewyższał ulubieńca Stendhala. Nigdy się nie ożenił, włóczęgowski tryb życia pogłębił w nim pociąg do samotności. Mówiono, że jest „bez korzeni”. Chciał być pochowany w rodzinnej Wenecji, był jednak zbyt biedny, by zamieszkać w niej przed śmiercią. Ostatnie lata życia spędził jako „oblat” w klasztorze w Loreto, mając zapewniony codziennie talerz zupy. I tam umarł w osiemdziesiątym (w przybliżeniu) roku życia<sup>1</sup>.

Powyższy fragment, poza tym, że zapowiada wprost związek sztuki malarza z prowadzoną opowieścią, przyjmuje postać syntetycznych uwag określających od strony biograficznej istotne aspekty twórczości Lorenza Lotta. Tekst ten, nawiązujący do stylu katalogowych not, aktualizuje dobrze osadzony w tradycji literatury o sztuce model artysty – neurotycznego *outsidera*, funkcjonującego w na marginesie głównych tendencji artystycznych epoki.

Z tą ogólną prezentacją malarza powiązana jest dygresja, w której Herling-Grudziński przedstawia, na wzór historyka sztuki, swoją własną typologię portretów. Pisze:

---

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki: trzy opowiadania*, Lublin 1995, s. 67–68.

Ogromnie cienka jest nić dzieląca dobry portret konwencjonalny od portretu, który w intencjach malarza ma być odczytaniem: charakteru, psychiki, umysłowości, bagażu życiowego modelu (lub samego, siebie w autoportrecie). Z grubsza rozróżniłbym trzy kategorie portretów, naturalnie z pominięciem konwencjonalnych, w których główną rolę odgrywa czynnik podobieństwa i ubioru. 1. Celne od pierwszego spojrzenia portrecisty, trafiające natychmiast w esencję wyrazu twarzy (dla przykładu Holbein i Rembrandt), skoro dla mnie przynajmniej jest pewne, że każda znacząca i należycie zobaczona twarz przemawia pełnym głosem od pierwszego wejrzenia. 2. Poetycko-emocjonalne, tak odkrywcze i intensywne, jak dobry wiersz (powiedzmy, Van Gogh). 3. Indagacyjno-psychologiczne, bardzo personalne w ujęciu portretowanej twarzy (Lorenzo Lotto), w przeciwieństwie do typowości Tycjana<sup>2</sup>.

Symulująca naukowy rygor klasyfikacja ujmuje sztukę Lotta w odrębnej kategorii. Powyższy sposób ujęcia portretów Lotta przez Herlinga-Grudzińskiego pozostaje nie bez związku z formami „uobecniania się” obrazów artysty w dalszych partiach opowiadania, w których dominuje bardziej osobisty ton. Przyjrzyjmy się zatem bliżej określeniu „indagacyjno-psychologiczne”, zaczynając wprawdzie od drugiego członu tego sformułowania.

Nie ma wątpliwości, że takie terminologiczne określenie sztuki portretowej Lotta nawiązuje do rozumienia tej twórczości, które zainicjował Bernard Berenson w sławnej pracy z 1895 roku: *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*. Zresztą Herling cytuje w swoim opowiadaniu jedno charakterystyczne zdanie z książki amerykańskiego historyka sztuki: „Nigdy, ani przed Lorenzo Lotto, ani po nim, nie zdarzyło się artyście odmalować na twarzy modela tak wielkiej części jego życia wewnętrznego”<sup>3</sup>.

Berenson, który miał stać się w I połowie XX wieku czołowym autorytetem w zakresie włoskiego malarstwa dawnego, właśnie na przykładzie Lotta zademonstrował swoją metodę naukowego znawstwa. Co równie istotne, praca Berensona przyczyniła się do przywrócenia sztuki Lotta kulturze nowoczesnej i stało się to między innymi dzięki tak trafnemu określeniu jego „artystycznej osobowości”. Nieopodal fragmentu cytowanego przez Herlinga padają w książce historyka sztuki sformułowania, które podsumowują zawartą w niej interpretację:

He was, in fact, the first Italian painter who was sensitive to the varying states of the human soul. He seems always to have been able to define his feelings, emotions, and ideals, instead of being a mere highway for them; always to recognize at the moment the value of an impression, and to enjoy it to the full before it gave place to another.

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 66–67.

<sup>3</sup> Tamże, s. 68.

This makes him preeminently a psychologist, and distinguishes him from such even of his contemporaries [...]. The most constant attitude of Dürer's mind is moral earnestness; of Correggio's, rapturous emotion; of Lotto's, psychological interest – that is to say, interest in the effect things have on the human consciousness...<sup>4</sup>.

Wydobycie powyższych aspektów sztuki Lotta pozwoliło Berensonowi, który porównywał malarstwo Lotta z Manetem i Degasem, uznać, że portrety renesansowego artysty antycypują ducha nowoczesnej powieści psychologicznej, m.in. Tołstoja<sup>5</sup>. Przekraczając dystans historyczny, Lotto miał dawać w nich wyraz wrażliwości bliskiej współczesności: „His spirit is more like our own than is, perhaps, that of any other Italian painter, and it has all the appeal and fascination of kindred soul in another age”<sup>6</sup>.

Interpretacja Berensona w istotny sposób określiła rozumienie sztuki Lotta w XX wieku. Szczególny przykład tej tendencji stanowi książka Flavia Caroliego *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, opublikowana w 500-lecie urodzin artysty<sup>7</sup>.

Wedle włoskiego historyka, sztuka malarza wiąże się z szerszym przełomem poznawczym w europejskiej kulturze początku wieku XVI, który w przyszłości miał przyczynić się do wykształcenia się nowoczesnej psychologii i psychoanalizy. Malarstwo Lotta zostaje tam umieszczone w kontekście nowego rodzaju zainteresowania ludzką psychiką, które pojawia się m.in. w badaniach z zakresu medycyny i fizjonomiki na uniwersytetach Wenecji euganejskiej i Lombardii, w literaturze od Sebastiana Branta i Erazma z Rotterdamu po dzieła florenckiego historyka i pisarza politycznego Francesca Guicciardiniego, stroniącego od uogólnień i dziejowych syntez, skupionego na wnikliwym rozpatrywaniu poszczególnych przypadków oraz indywidualnych postępowań i ujawniającego w swoich pismach – podobny portreciście – impuls introspekcyjny i analityczny.

---

<sup>4</sup> B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*, London 1901, s. 254–255. „Był on w istocie pierwszym włoskim malarzem wrażliwym na zróżnicowane stany ludzkiej duszy. Zawsze potrafił określić odczucia, emocje i przekonania, nie będąc ich zwykłym pośrednikiem, rozpoznawał momentalnie walor wrażenia i wiązał się z nim całkowicie zanim nie pojawiło się kolejne. To czyni go niezrównanym psychologiem i wyróżnia wśród mu współczesnych. [...] Trwałym czynnikiem umysłowości Dürera jest moralna powaga, Correggia, emocjonalne uniesienie, Lotta – zainteresowanie psychologiczne, czyli zainteresowanie oddziaływaniem rzeczy na ludzką świadomość”.

<sup>5</sup> Tamże, s. 260.

<sup>6</sup> Tamże, s. 278. „Jego duchowość podobna jest do naszej, bardziej niż jakiegokolwiek innego włoskiego malarza, stąd bierze się zauroczenie i fascynacja dla bratniej duszy należącej do innej epoki”.

<sup>7</sup> F. Caroli, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano 1980.

Książka Caroliego, w której dostrzeżona zostaje obecność w kulturze I połowy XVI wieku odrębnego empiryczno-moralnego nurtu umysłowego (pozostającego nie bez związku z ruchami reformacyjnymi, oddziaływującymi szczególnie na północy Włoch), dąży do uhistorycznienia Berensonowskiej tezy na temat psychologicznego wymiaru malarstwa Lotta.

## 2.

Można zatem stwierdzić, że padające na wstępie opowiadania komentarze Herlinga-Grudzińskiego ujawniają zasadniczą analogię z obowiązującym w historii sztuki koncepcjami na temat twórczości artysty.

Dopiero w przebiegu opowiadania odsłaniają się pewne idiomatyczne aspekty postrzegania Lotta przez pisarza. Zmiana akcentów wiąże się z porzuceniem dotychczasowego typu komentarza i włączeniem opisów obrazów w tok złożonej narracji. W opowiadaniu pojawiają się bezpośrednie nawiązania do trzech dzieł artysty, które przyjmują postać krótkich ekfraz.

W sposób szczególnie intrygujący został w tekst włączony obraz *Portret młodzieńca w studio*. Pojawia się on w scenie, w której narrator spotyka Contesse w Muzeum Akademii w Wenecji:

[...] w kącie kolekcji mistrzów weneckich spostrzegłem moją gospodynię. Kontynuowała kopiowanie portretu Lorenzo Lotto *Giovane nel suo studio*. Była tak pochłonięta pracą, że nie zauważyła, iż ktoś z tyłu na skos obserwuje pilnie jej drobiazgowy haft na płótnie tych samych rozmiarów co oryginał. Ach, Lotto ! Lewa ręka przewracająca kartki książki, stanowiąca piękny kontrast do dość ascetycznej, gładko zaczesanej głowy, która nie upoważniała do nadania portretowi nazwy *Giovane*. Młodzieniec wychodził, a raczej już wyszedł z młodzieńczości. Zbliżyłem się trochę i przez jej ramię zajrzałem, jak sobie radzi z tą wspianą ręką na zagiętych foliach. Dopiero wtedy, odwróciwszy się, odpowiedziała na moje powitanie<sup>8</sup>.

We fragmencie tym charakterystyka mężczyzny zostaje spleciona z opisem zachowania kopistki. Zbliżający się do obrazu narrator-bohater wchodzi w niemal równoczesny dialog z osobą przedstawioną na płótnie i znajdującą się przed nim kobietą. Podobna konfrontacja, wydobyta już bezpośrednio z wnętrza kompozycji, powraca w opisach kolejnych obrazów. Kilka stronic dalej przywołane zostają inne dzieła Lotta. *Portret młodzieńca z Zamków Sforzów* w Mediolanie i potrójny *Portret złotnika Bartolomeo Carpana* z Kunsth-

---

<sup>8</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 75–76.

storisches Museum w Wiedniu pojawiają się w postaci reprodukcji zawieszonych na ścianie pracowni kopistki:

Mediolański młodzieńczyk w berecie (z ozdobami) został sportretowany przez Mistrza w pozycji pośredniej między profilem i en face; siedział bokiem do widza, odwróciwszy do niego częściowo twarz efeba, nadzwyczaj regularną w swoich rysach, o urodzie zaakcentowanej przez wielkie, przepaściste oko (drugie było ledwo widoczne). Wiedeński Trójportret robił wrażenie igraszki Lotto. Mężczyzna, może trzydziestopięcioletni, z rzadką brodą, z ręką na piersi, ciężkawy w swej powadze i doświadczeniu życiowym, a po obu stronach jego dwa profile, ostrzejszy prawy i niezbyt wyraźny lewy. Uderzające było zestawienie na ścianie portretu mediolańskiego i trójportretu wiedeńskiego: mogło się wydawać, że ten sam model pozuje we wczesnej młodości i wieku dojrzałym<sup>9</sup>.

Herling, podkreślając zwrot postaci ku widzowi, rozwija analogię między obrazami opartą na podobieństwie modelu. W tym porównaniu wizerunków umieszczonych na ścianie dzieła renesansowego malarza okazują się emanacją określonej tożsamości, która prezentuje się w dwóch portretowych odsłonach. Te wyobrażenia malarskie służą narratorowi do zaprezentowania czytelnikowi kolejnego bohatera swojej opowieści – Alviego. W oparciu o znajdujące się w pracowni reprodukcje, Contessa wykonała portret w stylu Lotta, który miał się po latach okazać trudnym do zdemaskowania fałszerstwem.

Opanowała mnie pokusa odsłonięcia płótna na sztalugach. Nie było tylko płótnem. Było obrazem w starych, złożonych ramach, nadjedzonych i podziurawionych przez korniki. Oto mediolański młodzieńczyk, wyraźnie już naszkicowany z półprofilu, z twarzą cherubina: tak, to był Alvi, napatrzyłem się na jego fotografie. Na prawo Alvi en face, podobizna jeszcze bardziej uderzająca. Kompozycja pomyślana była jako dwójportret<sup>10</sup>.

Obraz, który odgrywa niebagatelną rolę w drugiej części opowiadania, jest podwójnym portretem syna głównej bohaterki. Malowidło przedstawiające młodego hrabiego Alvise Terzana zyskuje w kontekście narracyjnym złożony i ambiwalentny charakter. Z jednej strony jest emanacją miłości matki, która upamiętnia bliską osobę, z drugiej zaś ukrywa rzeczywistą tożsamość syna – zbrodniarza wojennego. Narrator stopniowo odsłania przed czytelnikiem mroczną historię modelu obrazu. Wynika z niej, że młody człowiek zaciągnął się do oddziału specjalnego wojsk faszystowskich, który w ostatniej fazie wojny wstawił się szczególnym okrucieństwem. Przynależąc do „oddziału upraw-

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 78.

<sup>10</sup> Tamże, s. 79.

ców”, żołnierz zyskał sobie przydomek „bestii”. Bezpośrednio po zakończeniu wojny, w odwecie, został na oczach matki zamordowany. „Autorce falsyfikatu – pisze w ostatnim zdaniu tekstu Grudziński – powiodło się namalowanie dwóch szlachetnych, nieugiętych, zniewalająco urodziwych twarzy Zła”<sup>11</sup>.

Konfrontacja estetycznego waloru dzieła i ukrytej za nim historii skłania do pytań o naturę portretu. Twarz na obrazie ma charakter maski, która tyleż odsłania osobowość bohatera, co ją ukrywa. Dzieło naśladowujące sztukę Lotta stanowi zatem enigmatyczny splot, który pozwala w jednym wizerunku współistnieć „szlachetności” i „złu”. Pisarz, choć swoje przemyślenia wywodzi z psychologicznego ujęcia portretu Lottowskiego, to jednak w znaczący sposób nasycy Berensonowską formułę specyficznym dylematem etycznym.

### 3.

Przywołane przez Herlinga-Grudzińskiego trzy portrety należą do najistotniejszych dzieł w *œuvre* Lotta. Znamionuje je szereg cech, które zapewniły artyście odrębną pozycję wśród innych twórców tego gatunku. Sztuka weneckiego malarza stanowi bowiem szczególne zjawisko w procesie kształtowania wizerunku nowożytnej podmiotowości. By uchwycić ten rys w sposobie prezentacji indywidualium, można – posiłkując się analizami Gottfrieda Boehma<sup>12</sup> poświęconymi renesansowemu portretowi początku wieku XVI – skonfrontować sztukę Lotta z osiągnięciami innego przedstawiciela szkoły weneckiej.

Przy całej złożoności sztuki portretowej Giorgiona, która zdradza dążenie do wydobycia indywidualnej charakterystyki m.in. w oparciu o melancholijny nastrój modelu, dzieła malarza z Castelfranco zachowują jeszcze pewne cechy uogólniające w ujęciu osoby. Należą do nich idealizacja, uzależnienie od antycznych toposów oraz typów i formuł ikonograficznych, np. kondotiera w *Autoportrecie* z Brunszwiku (po 1500), bądź alegorii, jak *Flora* z Wiednia (1506). Wzorce i odniesienia te choć umożliwiają ustabilizowanie sposobu prezentacji postaci, jednocześnie są czynnikami osłabiającymi samodzielność portretowanej osoby.

Lotto, przyjmując obecne w sztuce swojego wielkiego poprzednika określenia struktury wizualnej, akcentuje element kontyngencji spojrzenia i konkretyzuje zachowanie ujętego w kadr modelu. Sugestywnym przykładem tej ten-

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 96.

<sup>12</sup> Zob. G. Boehm, *Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, tu zwłaszcza rozdział: *Lorenzo Lotto und die Ter-raferma*, s. 167–183.

dencji w obrazowaniu Lotta jest przywoływany przez Herlinga-Grudzińskiego *Portret młodzieńca z zamku Sforzów* (ok. 1526). Dzięki charakterystycznemu zwrotowi ciała zostaje tu zintensyfikowana „akcja” i zachowanie modelu kierującego wzrok ku widzowi. W tym obrazowym „tu i teraz” osoba, oderwana nagle od wykonywanej czynności, w mimowolnym ruchu ujawnia emocje. Artysta akcentuje czasowy wymiar portretu: przedstawiony na nim mężczyzna właśnie zamknął książkę i zwraca się niechętnie ku temu, kto zakłócił jego samotność. Berenson nazywa to spojrzenie „bezwzględny i lekceważący”, co intrygująco współbrzmi z charakterystyką osobowości, jaką nadał pisarz postaci Alvisie<sup>13</sup>. W rezultacie powstały w obrazie efekt bezpośredniej i natychmiastowej reakcji jest na tyle sugestywny, iż – jak stwierdza Wendy Stedman Sheard – zdaje się, jakby to nie malarskie *simulacrum*, lecz rzeczywista osoba odpowiadała na nasze spojrzenie<sup>14</sup>.

Podobna intensywność, choć czerpiąca z nieco innych źródeł, towarzyszy oglądowi wspomnianego również w opowiadaniu *Portretu złotnika Carpana z Wiednia* (ok. 1530). Frontalna ekspozycja twarzy i akcentujący bezpośredni zwrot do widza gest zostają dopełnione dwoma symetrycznie rozmieszczonymi profilowymi ujęciami modelu. W tym zwielokrotnieniu następuje dramatyzacja przedstawienia osoby zawierająca aluzje do pewnych wątków manierystycznej koncepcji sztuki<sup>15</sup>. Prezentacja indywidualum zamienia się tu w spektakl, w którym model zyskuje natarczywą obecność.

---

<sup>13</sup> B. Berenson, dz. cyt., s. 170.

<sup>14</sup> W.S. Sheard, *The Portraits, w: Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, red. D.A. Brown, M. Lucco, Washington 1997, s. 44.

<sup>15</sup> Jest to dość niezwykle rozwiązanie w sztuce włoskiej renesansu, choć nie bez precedensów (Tycjan, Savoldo). W okresie trwania wystawy weneckiej w 1953 roku wielu badaczy formułowało hipotezę, że dzieło przedstawia autoportret malarza. Znajdujące się u dołu pudełko z pierścieniami pozwoliło zidentyfikować tę postać jako jubilera – najprawdopodobniej bliskiego przyjaciela malarza – Bartolomeo Carpana. Potrójne przedstawienie jest aluzją do miasta pochodzenia portretowanego: Treviso, czyli *tre – visi*. Obraz interpretowano również jako swoisty przyczynek do popularnej w epoce rywalizacji sztuk – *paragone*, które zainspirowane były teoretycznymi rozważaniami Leonarda da Vinci. Malarstwo, które w XVI-wiecznej teorii sztuki zdolne jest do przedstawienia tylko jednego oglądu rzeczy – w tym przypadku zyskiwałoby potencjał zaprezentowania wielu aspektów – osiągając tym samym możliwości rzeźby. Peter Humfrey uważa, że obraz jest towarzyskim żartem między przyjaciółmi, przedstawicielami rywalizujących profesji, malarzem – autorem portretu i modelem – plastykiem, rzeźbiarzem. Potwierdza to na swój sposób intuicję Herlinga-Grudzińskiego, który o obrazie mówi, iż „robi wrażenie igraszki”. Zob. P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven–London 1997, s. 110–111.

Obraz ten zdradza istotną cechę obrazowania portretowego Lotta, która wyraża się w zainteresowaniu bezpośrednim przestrzennym otoczeniem modela. Rozciągnięty wszerz nietypowy dla portretu kształt pola obrazowego stwarza miejsce, w którym zostają przedstawione motywy nawiązujące do tradycji emblematycznej. Przedmioty, motywy i atrybuty pojawiające się w tej strefie dysponują odniesieniami symboliczno-allegorycznymi, które pozostają w złożonym związku z portretowanym indywiduum. Stanowią one nie tyle konwencjonalne określenie pozycji i statusu społecznego, co zawierają indywidualizujące i czasem enigmatyczne aluzje do osobowości i biografii modela.

Tę właśnie formułę portretu realizuje przywołany przez Herlinga-Grudzińskiego *Portret młodzieńca* z weneckiej Akademii (ok. 1530). Choć spojrzenie widza ogniskuje się na twarzy, to rozmieszczone na całej płaszczyźnie obrazu motywy określają charakter przedstawienia postaci.

Przywołana w opowiadaniu ekfrazą obrazu pojawia się bezpośrednio po długim opisie, w którym narrator przywołuje cztery zdjęcia syna Contessy przedstawiające go od dzieciństwa aż po wiek młodzieńczy. Powiązanie z tym wątkiem malowidła z Akademii nadaje postaci z obrazu Lotta charakter *alter ego* hrabiego Alvisse. Wizerunek malarski aluzyjnie wieńczy sekwencję portretów fotograficznych rejestrujących zmieniające się oblicze bohatera w różnych fazach życia. Ciągłość ta zostaje potwierdzona w opisie portretu przez uwagę dotyczącą „gładko zaczesanej głowy”, „która nie upoważniała do nadania portretowi nazwy Giovane. Młodzieniec wychodził, a raczej już wyszedł z młodości”<sup>16</sup>.

Ten sposób włączenia w treść opowiadania opisu obrazu pozwala uruchomić jego rzeczywistą strukturą wizualną. Pisarz pośrednio wskazuje na cechy malowidła, które związane są z przejściowym i odnoszącym się do upływu czasu aspektem przedstawienia mężczyzny. Choć ekfrazą malowidła z Akademii nie omawia całości kompozycji, to jednak nie tylko fizjonomia modela, ale również jego przestrzenne otoczenie odgrywa istotną rolę w „czasowym” ustroju dzieła. W obrazie z Akademii – jak komentuje Gottfried Boehm<sup>17</sup> – istotne jest nacechowanie towarzyszących mężczyźnie obiektów: wertowana książka wygląda tak, jakby wiatr przelatywał między jej kartami, na udrapowanym obrusie przypominającym wir wodny znajduje się wypreżająca się jaszczurka oraz widnieją rozrzucone płatki kwiatów.

W konfrontacji z postawą modela otaczające rzeczy o cechach zjawisk naturalnych jawią się jako bardziej poruszone niż mężczyzna. Względna statyka

<sup>16</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 76.

<sup>17</sup> G. Boehm, dz. cyt., s. 172–173.

postaci wobec ulegających przeobrażeniom rzeczy, z jednej strony, na mocy kontrastu wzmaga statykę i pasywność przedstawianego osobowego indywiduum; z drugiej strony, strumień czasowości, który częściowo obejmuje również sylwetę figury m.in. w formie różnorodnie ułożonych i „postrzępionych” rękawów czy „płynnie” zaczesanej fryzury, dyskretnie wywiera presję na jego postaci. Zarówno opór, jak i uległość wobec cech otoczenia zapewniają złożoną i wielowymiarową dynamikę sposobu uobecniania się mężczyzny na obrazie. Zbieżność ta indywidualizuje podmiotowość modela, ale zarazem odsłania uległość wobec zmienności zjawisk i upływu czasu. Uzależnienie od przeobrażeń otoczenia narusza podmiotową integralność i nacechowuje ją napięciem.

Powyższy sposób powiązania postaci z temporalnością przyczynił się do tego, że obrazy Lotta uwalniają się od dominujących w epoce i sięgających antycznej tradycji toposów i formuł ujęcia ludzkiej jednostki. Zdarzeniowość i intensyfikacja obrazowej akcji pozwoliła artyście, działającemu w mniejszych ośrodkach artystycznych *terra ferma*, otworzyć – szerzej niż np. Tycjanowi – gatunek portretu na przestrzeń historycznej egzystencji człowieka.

#### 4.

Wtargnięcie w materię obrazu tych temporalno-egzystencjalnych i historycznych uwarunkowań pośrednio uchwytne jest w ikonograficzno-emblematycznych lekturach dzieła z Akademii. Większość z nich zmierza do wykazania, że zgromadzone atrybuty stanowią komentarz dotyczący biografii mężczyzny, a nawet manifestację istotnego zwrotu w jego egzystencji.

Przykładowo, według interpretacji Diany Galis przedstawiony na obrazie bohater, po niepowodzeniu w życiu intymnym, porzuca dotychczasowy tryb życia, pragnąc poświęcić się nauce. Postać odwraca się od znajdujących się w tle obiektów na ścianie – lutni, rogu, martwego ptaka, odnoszących się do przyjemności muzyki i myślistwa – i skupia się na otwartej księdze. Z kolei Augusto Gentili, precyzując powyższą identyfikację, stwierdza, że martwy ptak oznacza miłosne niespełnienie, a jaszczurka – zimnokrwistość i niewrażliwość na uczucie. Rozrzucone płatki róży są natomiast aluzją do stanu melancholii. Autor ten zauważa też, że na stole znajduje się księga rachunkowa, która jest aluzją do podjętej praktyki kupieckiej. Portret miałby być zamówiony u artysty – zapewne przez ojca pozującego – by upamiętnić powrót syna do rodzinnej profesji i „zdrowego rozsądku”<sup>18</sup>. Odsłanianie przez badacza tożsamości ano-

---

<sup>18</sup> Te ikonograficzne interpretacje obrazu omawia P. Humfrey, dz. cyt, s. 107–110.

nimowego modelu opiera się na analizach poszukujących związku między motywami w obrazie a ogólnym społeczno-historycznym kontekstem. Z braku archiwalno-źródłowych odniesień lektury te przekształcają się jednak w daleko idące spekulacje, a historycy, oddając się budowaniu hipotetycznych biografii osoby, nie stronią od melodramatycznych efektów.

Fakt powstania tego typu narracji na temat przedstawionej osoby potwierdza istnienie w portrecie Lotta pewnego określonego potencjału, który zapewne tkwi również u źródeł literackich zabiegów Herlinga-Grudzińskiego. Działanie historyka ujawnia w tym zakresie pewne podobieństwo do praktyki pisarza, ponieważ obaj dążą do wydobycia „ukrytej” za twarzą opowieści.

## 5.

Zapraszające do rozwijania narracji cechy obrazów Lotta nie sprowadzają się do tego, że oferują one rozległą ikonograficznie treść do odczytania. Herling-Grudziński pomija ją zresztą w swoim opisie. Portrety weneckiego malarza otwierają się na te możliwe scenariusze przede wszystkim dzięki fenomenalnej dramaturgii, z jaką postać umocowuje się w postrzeżeniu widza.

Napotykamy w obrazie mężczyznę w chwili, gdy przystanął nad stołem i unosząc głowę, kieruje ją w naszą stronę. Tej zmianie statyki ciała towarzyszy gest przekładania stronic, który wykonywany jest bez kontroli spojrzenia i niemal bezwiednie. Spojrzenie szklistych oczu skierowane na przestrzeń zewnętrzną wskazuje, iż tok myśli, w których pogrążony jest mężczyzna, jeszcze nie wygasł i nie są one zapewne związane z zawartością książki. Sposób dotykania książki wyraża raczej niezdolność do zatopienia się w niej. Tym samym pojawienie się widza w pobliżu wydaje się uwalniać mężczyznę od narzucanego sobie obowiązku lektury.

Mimo zainscenizowanego w przestrzeni portretu wyraźnego kontaktu z widzem postać stwarza dystans związany ze skrytością jej życia wewnętrznego. Wydłużanie się w czasie procesu oglądania obrazu powoduje, iż w kontakcie z twarzą mężczyzny efekt wyobcowania narasta. Wzrok choć odpowiada na obecność widza, to charakteryzująca go beznamiętność stawia opór i powoduje, że ciężar podjęcia potencjalnej konwersacji przeniesiony zostaje na stronę odbiorcy. Ta angażująca, dystansująca jakość przedstawienia rozwija się w szczególną wyczekującą pozę, jaką przyjmuje osoba z portretu.

Powyższa charakterystyka obrazu przypomina nam, iż narrator opowiadania związał ze sztuką Lotta motyw „indagacji”. Słowo *indagacja* wywodzi się

z łacińskiego *indagatio* oznaczającego ‘badanie, dowiadywanie się, ale też wy-  
pytywanie kogoś o coś’. W najogólniejszym sensie Herling-Grudziński używa  
go dla ujawnienia postawy, jaką przyjmuje wobec swoich modeli malarz, do-  
ciekliwie wyczytujący ze studiowanego oblicza cechy „charakteru, psychiki,  
umysłowości, bagażu życiowego modelu”<sup>19</sup>. W szerokim sensie ma ono za-  
stosowanie również do samego narratora, który podobną postawę przyjmu-  
je wobec swoich bohaterów. Próbuje on związać z zapamiętanymi obrazami  
Contessy i jej syna historię ich życia, posługując się w tym celu różnymi  
źródłami. Prowadzi też na swój sposób śledztwo (m.in. wypytuje świadków),  
konfrontując własne wyobrażenia faktami. W tym kontekście zawarty na  
wstępie komentarz na temat Lotta zyskuje wymiar autorefleksyjny, ponieważ  
„indagacyjna” strategia stoi u podstaw całej opowieści, jaką prowadzi narra-  
tor.

Motyw „indagacji” ma jeszcze innego rodzaju znaczenia, związane z kon-  
frontacją spojrzeń dwóch osób. Motyw ten pojawia się kilkakrotnie wprost  
w tekście, zwykle w związku z osobą Kontessy i narzucanym przez nią dystan-  
sem. Oto kilka przykładów:

Kiedy udało mi się stanąć tak blisko niej, że nie mogła mnie nie widzieć, przyłgnęła na  
bardzo krótko wzrokiem na mojej twarzy, po czym, bez drgnienia w jej szlachetnych  
rysach, wróciła do swoich odpowiedzi na zadawane jej pytania. Miałem absolutną  
pewność, że rozpoznała mnie, lecz nie chce się do tego przyznać. Więcej – oczekuje  
ode mnie tego samego<sup>20</sup>.

[...] choć poczułem na sobie dotknięcie jej oczu, nie spojrzałem w jej stronę<sup>21</sup>.

Nie zadawała pytań i najostrożniejsze próby indagacji zbywała zmarszczeniem brwi  
i zaciśnięciem ust. Zdawała się świadomie, celowo strzec swej zagadkowości<sup>22</sup>.

W specyficznym kontekście portretu określenie Herlinga stanowi charak-  
terystykę wchodzenia przedstawionej na obrazie postaci w komunikację z wi-  
dzem. Chodzi tu zatem o ten aspekt sztuki portretowej, który związany jest  
z wydobyciem ze statycznej struktury porządku obrazowego swego rodzaju  
*ożywienia* umożliwiającego „niemy” dialog modela z widzem.

---

<sup>19</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 66.

<sup>20</sup> Tamże, s. 90.

<sup>21</sup> Tamże, s. 91.

<sup>22</sup> Tamże, s.74.

Omawiane dzieło Lotta z weneckiej Akademii<sup>23</sup> rozwija relację między postacią a widzem w sposób szczególny, ponieważ w zasadzie to patrzący jest indagowany przez mężczyznę z portretu. Widz zostaje tu doprowadzony pod spojrzenie z obrazu w sposób, który wciąga go w enigmatyczną przestrzeń psychiczną osoby. „Pytający zwrot” portretowanego prowadzi tu między innymi do tego, że zostajemy umieszczeni poprzez milczące medium malarstwa w strefie, w której wyłania się napięcie – takie, jakie może towarzyszyć oczekiwanym, choć nigdy nie zwerbalizowanym wyznaniom.

Konfesyjna przestrzeń, jaką otwiera obraz, prowokuje i potencjalnie programuje swoje językowe rozwinięcie. Można zatem uznać, że obrazowy apel płynący z portretu stanowi ogólniejszy impuls i wzorzec dla strategii narracyjnych opowiadania.

Przekonanie to wspiera jeden z autorefleksyjnych fragmentów zawartych w opowiadaniu, który odczytać można jako precyzyjny opis sytuacji, w jakiej widz znajduje się przed portretami Lotta:

I wreszcie, przytrafia się choć rzadko, poczucie silnej przynależności do zdarzenia, które w rzeczywistości dotyczy nas dość naskórkowo; osobliwe, a nawet niedorzeczne poczucie, że nasz udział w nim znaczy o wiele więcej, niż mogłoby się na oko wydawać<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Podobny mechanizm obecny jest w innych obrazach Lotta z tego okresu m.in. w *Portrecie Odoniego* (1527, Windsor Castle) czy w *Mężczyźnie z lwią łapką* (1527, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń).

<sup>24</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 85.



## **Perły Vermeera – Herlinga-Grudzińskiego „czas odnaleziony”**

**C**hoć sztuce Johannes Vermeera obca jest zawiła narracja, literacka anegdotyczność, dramaturgia owocnego momentu, zwykle rodzi ona refleksję o czasie. Namysł nad nim jest także wyjściowym problemem dla Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który w *Perłach Vermeera*, tekście zamieszczonym w zbiorze *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*<sup>1</sup>, nieprzypadkowo przywołuje *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Francuski pisarz misternie wplótł Vermeera w gęstą tkankę powieści, *Widok Delft* czyniąc swoistym zwornikiem rozważań o przemijaniu – dziełem, przed którym dokonuje się akt epifanii. Zastygłe w bezruchu postaci w świetlistych wnętrzach i wiecznotrwała weduta urzekły niejednego krytyka, historyka sztuki i poetę od czasu, kiedy holenderski mistrz podbił europejską wyobraźnię dzięki pionierskim badaniom Théophile’a Thorégo (William Bürgera), który w 1866 roku opublikował na łamach „Gazette des Beaux-Arts” pierwszą monografię artysty<sup>2</sup>. Wyznacza ona początek wielkiego renesansu holenderskiego malarza, dotąd klasyfikowanego w nurcie tzw. małych mistrzów złotego wieku, a na przełomie stuleci podniesionego do rangi geniusza. Thoré przedstawia Vermeera jako godnego rywala Rembrandta, zarazem odeń odległego w artystycznej ekspresji, tematyce i treści. Do tych

---

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994.

<sup>2</sup> T. Thoré-Bürger, *Van der Meer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts” 1866, nr 21, s. 297–330; 458–470; 542–575.

porównań odwołuje się także Herling-Grudziński, dając wyraz nieskrywanej admiracji dla obu artystów. A Rembrandt był przecież najbardziej uznanym przedstawicielem malarstwa XVII-wiecznej Holandii, jedynym, którego imię przywoływało nie tylko niewygasła przez dwa stulecia rozległą artystyczną tradycję określaną mianem rembrandtyzmu, ale i wielką legendę będącą źródłem niezliczonych malarskich i literackich interpretacji w konwencji *vie romancée*. Pożywką była dlań nowożytna historiografia artystyczna, niestroniąca od plotkarstwa, malująca barwny obraz artystycznego buntownika<sup>3</sup>. Johannes Vermeer, jak podkreślał Herling-Grudziński, nie pozostawił potomnym ani kartek wyrwanych z notesu, ani lakonicznych choćby zapisów dla pamięci. Otoczony woalem tajemnicy żywot delfckiego malarza rekonstruowany może być zatem jedynie na podstawie skąpych wiadomości źródłowych i jego obrazów, jak w książce *Dziewczyna z perłą* Tracy Chevalier (1999). Tak powieść, jak i jej hollywoodzka ekranizacja (2003) z powodu braku materiału dla przygodowego czy sensacyjnego ujęcia skoncentrowały się właśnie na wysmakowanych wizualnie kadrach pracy mistrza. Choć wiedza na temat artysty w XX wieku znacznie się pogłębiła, między innymi dzięki badaniom Johna Michaela Montiasa i Alberta Blankerta<sup>4</sup>, holenderski malarz codzienności niezmiennie otoczony jest aurą zagadkowego milczenia, które zdaje się emanować z jego obrazów, zmuszając także krytyków do poszukiwania stosownej dlań ekfrazy. Nawet Blankert, który fachowo oceniał wpływy malarstwa Carela Fabritiusa i Pietera de Hoocha na Vermeera, a w oparciu o badania archiwalne obalał mit niedocenionego i zapomnianego małego mistrza, przyznawał, że *Widok Delft* należy do tego gatunku dzieł, których oglądanie jest zawsze na nowo głębokim przeżyciem, a jakkolwiek opis nastroju panującego w obrazach Vermeera jest z gruntu niemożliwy<sup>5</sup>.

Miano sfinksy, przydane Vermeerowi w XIX wieku przez francuskiego krytyka<sup>6</sup> z uwagi na enigmatyczność, niejednorodny stylistycznie dorobek, wówczas trudny do ustalenia i mylony z twórczością Jana Vermeera z Utrechtu,

---

<sup>3</sup> A. Rosales Rodríguez, *Rembrandtowska „sztuka wyklęta”. Mit zbuntowanego geniusza w XIX-wiecznej krytyce artystycznej i malarska polemika z akademizmem*, „Rocznik Historii Sztuki” 33, 2008, s. 231–245.

<sup>4</sup> A. Blankert, *Johannes Vermeer of Delft, 1632–1675*, Oxford 1978; A. Blankert, J.M. Montias, R. Ai, *Johannes Vermeer de Delft, 1632–1675*, Paris 1987; J.M. Montias, *Vermeer and his Milieu. A Web of Socioeconomical Study*, Princeton 1989.

<sup>5</sup> A. Blankert, *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemia, Warszawa 1991, s. 69, 75.

<sup>6</sup> Zob. W. Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, *Musée van der Hoop, à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Paris–Bruxelles–Ostende 1860, s. 67–68, a także W. Bürger, *Van der Meer de Delft*, w: A. Blum, *Vermeer et Thoré-Bürger*, Genève 1946, s. 83.

niewątpliwie do dzisiaj przydaje mu uroku, będąc jednocześnie wyrazem niezgody na wyobrażenie jednostajnego i banalnego żywota delfckiego mieszcza- nina<sup>7</sup>. Rembrandt, obciążony romantycznym mitem, wielki psycholog okrutnie widzący swoją twarz, ale też malarz biblijnego *theatrum*, nieustannego prze- pływu światła i cienia, z perspektywy Grudzińskiego zdaje się przeciwień- stwem Vermeera, ukazującego życie zamknięte we wnętrzu, objętego klauzurą i dającego „malarski wyraz czasu zatrzymanego”, trwania. „Pod powierzchnią, w absolutnej ciszy czasu zatrzymanego, coś się w senno-realnym mieście dzie- je. Bardzo wolno, w nieuchwytnym dla oka ruchu, jak rośnie i dojrzewa perła w muszli”<sup>8</sup> – pisał Grudziński o *Widoku Delft*, czyniąc metaforę perły motywem-kluczem dla własnej interpretacji całej twórczości holenderskiego artysty.

Zakładana przez Grudzińskiego mediumiczność Vermeera nie ma prze- słańek historycznych, podobnie jak nie ma ich estetyczna absolutyzacja sztu- ki XVII-wiecznego artysty – nowoczesny koncept, który sztukę uczynił sub- stytutem religii, a zgłębianie jej rodzajem duchowego ćwiczenia. To właśnie Proust, cytowany przez pisarza w obszernym ustępie z *Uwięzionej*, ustawił przed Vermeerem ekran, na którym wyświetlił swoją projekcję metafizycz- nego *Widoku Delft*, przekraczając granice widzialnego obrazu<sup>9</sup>. Kontemplacja dzieła, nazywanego przez Prousta „najpiękniejszym obrazem świata”<sup>10</sup>, które staje się dla pisarza Bergotte’a w chwili śmierci aktem mistycznego objawie- nia, to początek obcowania z Vermeerem także dla polskiego pisarza, zmagają- cego się z nieubłaganym upływem czasu:

Vermeer, uwielbiany przez Prousta, był poetą zatrzymanej chwili. Jego światło nie tyle wydobywa kolory malowanej sceny, co samo jest kolorem. Kolorem chwili ulotnej, nie- powtarzalnej, którą artyście udało się zatrzymać wbrew czy nawet przeciwko czasowi. Stąd u Vermeera, przy całej jego aurze świata uładzonego, podskórne napięcie. Jak gdy- by w zatrzymaniu chwili, w zamachu na „prawa” czasu tkwiła nadzieja ujrzenia z daleka przynajmniej i na mgnienie oka największej i zazdrośnie ukrywanej tajemnicy<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> T. Thoré-Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, Paris 1860, s. 79.

<sup>8</sup> G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 70.

<sup>9</sup> Szczegółowiej na ten temat: *Proust et les peintres*, katalog wystawy, Musée de Char- tres 1991 oraz A. Rosales Rodríguez, *Dzieło sztuki jako podmiot. Najpiękniejszy obraz Mar- cela Prousta*, w: *Podmiot/podmiotowość. Artysta-historyk-krytyk. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 2010*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2011, s. 107–116.

<sup>10</sup> Cyt za: H. Adhémar, *La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer*, „Gazette des Beaux-Arts” Nov. 1966, s. 292.

<sup>11</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą, 1971–1981*, Kraków 2011, s. 529 [koniec listopada 1978].

To ujawnione estetyczne doświadczenie będzie przecież fundamentem postawy Herlinga wobec sztuki w ogóle, ono wreszcie da mu mandat do zdyskredytowania historii sztuki jako nauki nieudolnie opisującej obraz. Pisarz przeczuwa, całkiem trafnie, pułapki dyscypliny (której poznał status „wszechwiedzącego podmiotu”<sup>12</sup> w ostatnich czasach nieraz był podważany), ujawniając problematyczność i fragmentaryczność historycznego dyskursu. Ironiczne komentarze pod adresem przedstawicieli tej dziedziny nauki (przemądrzałych i przerafinowanych nibyznawców), formułujących na podstawie analiz warsztatowych sądy suche, zdawkowe i pospolite, wydają się tylko pozornie przejawem pychy literata. Grzechem powszednim literatury, także poezji, jak sam Grudziński wyznaje, jest wszakże zbyt duże zaufanie do możliwości języka. Przekonanie o niedoskonałości mowy jako narzędzia ekspresji głębokiego przeżycia, instrumentu z natury wtórnego wobec wizualnego doświadczenia sztuki – widoku bezmierności, prowadzi pisarza ku apologii milczenia. O ile na gruncie biografii, przyjmując stendhalowski wzorzec przeżywania historii, pisarz daje często upust fantazji, o tyle samo dzieło jakby go zatrzymało. Ów dystans wobec tradycji bogatej ekfrazy i idei *transposition d'art*, która w plastyczności i zmysłowości opisu nierzadko owocowała przytłaczającą elokwencją zasłaniającą istotny sens obrazu, jest tyleż dowodem lęku przed ułomnością własnego języka, zwątpienia w unaoczniającą moc słowa, co obrony sztuki jako bastionu niewyraźnego. „Może tajemnica jest podstawowym elementem sztuki Vermeera?”<sup>13</sup>. Sam Grudziński jednak milczeć nie może, jak nie cofa się, wbrew deklarowanej rezerwie, przed lekturą czynioną w tradycyjnym dyskursie historii sztuki<sup>14</sup>. Topos niewysłowienia, mający przecież wspierać tradycję w literaturze o sztuce, to także retoryczny wybieg, który ostatecznie ujawnia trud przekładu obrazu na słowa, jego triumfy, ale i „zagubienia”<sup>15</sup>. Rozwiązaniem dylematu pisarza pochwalającego potęgę milczenia, ale poddanego literackiemu imperatywowi werbalizowania, jest wstydliva oszczędność słów. Pojęcie wstydu opisuje tu relację poddania wobec autorytetu wielkiej sztuki, zauroczenia, olśnienia. Zwątpienie w słowa, manifestowa-

---

<sup>12</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 7.

<sup>13</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 65.

<sup>14</sup> O tym zamaskowanym warsztacie i erudycji Herlinga-Grudzińskiego w zakresie historii sztuki pisała Dorota Kudelska w szkicu *Herling-Grudziński a sztuka*, w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997, s. 163.

<sup>15</sup> Pisz o tym Maria Poprzęcka we wstępie do *Materiałów Seminarium Metodologicznego SHS w Nieborowie*. Zob. *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 7.

ne w nowożytnej tradycji historiograficznej, zakłada potrzebę wyjścia poza tradycyjny opis – zarówno malarskie roszczenia krytyków artystycznych, jak i naukowe rojenia tzw. rzeczoznawców; uświadamia niedyskursywny aspekt sztuki. Skrajną konsekwencją tej postawy jest propozycja Wisławy Szymborskiej, która przekonuje, że „[o]pisywać Vermeera słowami to trud marny. Dużo lepszym środkiem wyrazu byłaby tu muzyka na kwartet z dwojgiem skrzypiec, fagotem i harfą”<sup>16</sup>. Pisane przez Grudzińskiego szkice o malarzach są jednak próbą wyjścia z milczenia, poszukiwania zwięzłej formuły języka chwytającej poetyckie jądro. Jak ujęła to Ewa Bieńkowska, cytująca opinię Włodzimierza Boleckiego na temat ujęć właściwych autorowi *Sześciu medalionów i Srebrnej Szkatułki*:

[...] jego pisanie, tam, gdzie zbliża się do tajemnicy, jest jakby ekwiwalentem milczenia, znieruchomienia języka wobec jego celu. [...] precyzyjne, przemyślane zdania zbliżają się z paru stron do sekretnego punktu – punktu sekretu – zdają się już, już przekraczać własne granice, by dotknąć... i wycofują się niedostrzegalnie, nie dotykają<sup>17</sup>.

Idąc za rozpoznaniem Boleckiego, można założyć, że pisarska strategia Herlinga-Grudzińskiego wynika przede wszystkim z egzystencjalnego wymiaru milczenia, z traumatycznych doświadczeń człowieka XX wieku, z jego niepewności i wstydu, ciężaru bezsłowności, ale zarazem ze zbawienego pragnienia wysłowienia<sup>18</sup>.

Choć Herling-Grudziński z ironicznym przekąsem pisał o cieplarnianych rafinacjach Marcela Prousta i małpujących go pięknoduchów<sup>19</sup>, to właśnie autor *W poszukiwaniu straconego czasu* stworzył najbardziej bodaj lakoniczny opis arcydzieła Vermeera, kondensując jego tajemniczy blask w zwrocie powtarzonym przez Bergotte’a *le petit pan de mur jaune*<sup>20</sup>. Żółty kawałek muru,

---

<sup>16</sup> W. Szymborska, *Lektury nadobowiazkowe*, Kraków 1997, s. 33. Cyt. za: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 58.

<sup>17</sup> E. Bieńkowska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002, s. 112. Ewa Bieńkowska zwraca także uwagę na to, że nowoczesny koncept zaniechania języka, którego najpełniejszą manifestacją był *List lorda Chandosa* Hoffmanna, ma swój odpowiednik w twórczości Grudzińskiego. Zob. tamże, s. 113.

<sup>18</sup> W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005, s. 120–129.

<sup>19</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, Warszawa 2000, s. 279–281 [20 lutego 1999].

<sup>20</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V, *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2001, s. 162–163.

skrawek mistrzowsko malowanego płótna, wymyślony przecież przez Prousta<sup>21</sup>, odsłaniał w powieści uniwersalną zasadę sztuki, był nie tylko wzorem „samowystarczalnego piękna”, ale i częstką pamięci/wyobraźni, fragmentem odsyłającym do harmonii całości, jak cudem całości jest namalowane przez Holendra rodzinne miasto. Polemika z Proustem (w *Dzienniku*<sup>22</sup> prowadzona w oparciu o publikację włoskiego uczonego Lorenza Renziego *Proust e Vermeer: apologia dell'imprecisione*<sup>23</sup>) jest w istocie polemiką z literacką egzegzą dzieła, wskazującą na jeden tylko wers lub metaforę zdolną udźwignąć estetyczny sens całości. Paradoksalnie sam Grudziński w podobny sposób wykorzystuje perłę, która, jak kawałek żółtej ściany Prousta, jest dlań kluczem dla zrozumienia struktury czasu. Obraz Vermeera staje się w piątym tomie *Poszukiwania* wizualizacją rozważań francuskiego pisarza o śmierci, pamięci i sztuce. Czytelnik ogląda go wzrokiem umierającego Bergotte'a, ale też przedśmiertnym spojrzeniem Prousta, który 24 maja 1921 roku towarzyszył krytykowi Jeanowi-Louisowi Vaudoyerowi na wystawie w Jeu de Paume, gdzie mógł zobaczyć dzieło z haskiego Mauritshuis. Mieniająca się w agonalnym majaczeniu Bergotte'a żółta farba odbiera mu zdolność mowy, objawiając esencję życia i tajemnicę dobrego pisarstwa polegającą na czynieniu każdego zdania cennym samym w sobie. Bergotte'owi odsonił Vermeer pozaczasowy, wieczny aspekt sztuki, zdolnej scalić nieustanną migotliwość, wibrację, płynność życia i czasu, do czego holenderski malarz był wybitnie predestynowany. Płótna artysty, docenione przecież w dobie światowych sukcesów impresjonizmu, odznaczały się wirtuozerskim wykonaniem, nade wszystko zaś kunsztem światła emanującego z powierzchni obrazu, przenikającego każdą jego cząstkę. Perły Vermeera jak *le petit pan de mur jaune* mogą być także interpretowane jako surogat światła, blasku, lśnienia. Już Thoré-Bürger pisał o magicznym blasku srebra w światłach i blasku perły w cieniach Vermeera<sup>24</sup>, a René Huyghe uczynił zeń emblemat całej jego twórczości, emanującej blaskiem, spokojem, doskonałością, a zarazem hermetycznie zamkniętej w swej tajemnicy<sup>25</sup>. Dla Prousta

---

<sup>21</sup> Liczni historycy sztuki i krytycy analizowali obraz wskazując zresztą na różne fragmenty płótna Vermeera jako źródło opisu Prousta. Zob. <http://www.essentialvermeer.com/proust/proust.html/17.02.2012>.

<sup>22</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, Warszawa 2000, s. 279–281 [20 lutego 1999].

<sup>23</sup> L. Renzi, *Proust e Vermeer: apologia dell'imprecisione*, Bologna 1999.

<sup>24</sup> W. Bürger, *Van der Meer de Delft*, s. 36.

<sup>25</sup> Obrazy Vermeera są ściszone i pełne oczekiwania. Ich bogactwo tkwi w nich samych, spokojne, powściągliwe; nie uzewnętrznia się, nie narzuca, nie prowokuje; spoczywa, niezmaczone, wewnątrz nich; podobne do uśpionej toni [...]. Bogactwo tych obrazów

XVII-wieczne dzieło było przedmiotem kreacji, ćwiczenia wyobraźni, projekcją na równi z fikcyjnymi twórcami (jak muzyka Vinteuila, malarstwo Elstira i pisarstwo Bergotte’a), objaśniającymi jego filozofię sztuki. Herling-Grudziński poddaje się aurze autentycznego obrazu tak bardzo, jak łudząco autentyczne są perły na płótnach holenderskiego mistrza. Odrzucając zarówno konwencjonalną moralistykę i symboliczno-alegoryczne rozumienie motywu perły<sup>26</sup>, jak i kulturowe uzasadnienia jej obecności w obrazach mistrza z Delft (moda, atrybut bogactwa, towar dostępny na rynku holenderskim wskutek dalekich podróży), pisarz sięga poza granice ikonologicznego rozpoznania, odślaniając własną perspektywę „lektury” Vermeera i poszukując weń intencjonalnego sensu. Pisze:

Vermeer był zafascynowany tajemnicą narodzin i powolnego – bardzo powolnego i prawie statycznego – wzrostu perły. Perła rośnie i dojrzewa latami w muszli wokół jądra wielkości ziarnka piasku, w tempie, które wolno nazwać czasem zatrzymanym. Czas zatrzymany zaś [...] jest duchem malarstwa Vermeera. Chciałbym wierzyć, że Vermeer „rozsypał” w swoich obrazach tyle pereł, żeby uzmysłowić – może tylko sobie? A może także innym? – jak powstawały w wyobraźni, w oku i w inteligencji artysty. Każdy jego obraz jest perłą. Nie wyłączając perły największej i najpiękniejszej, *Widoku Delft*<sup>27</sup>.

Te właśnie walory zgodnie wielbią poezja i historia sztuki. Docenił je także Proust, wydobywający spod powierzchni banalnego obrazu codzienności u Vermeera piękno samego istnienia, transcendencję. Co więcej, Proust, podobnie jak Grudziński, wyrażał wiarę w moc osobistego doświadczenia sztuki i obawę przed zbytnią nachalnością języka, kiedy krytykował swojego wielkiego mistrza Johna Ruskina we wstępie do tłumaczonego przezeń zbioru *Sezam i lilie* (1906). W zamieszczonym w nim eseju *O czytaniu* zarzucił krytykowi, że zbyttno zawierzył lekturze i własnej erudycji, zamykając czytelnikowi drogę do formułowania własnych pytań i pragnień<sup>28</sup>. Potrzebę takiej osobistej iluminacji pisarz artykułował także w *Rozmowach w Dragonei*<sup>29</sup>. Skrywane prze-

---

przyciąga i jednocześnie oddala się, nieprzeniknione. Przypomina obracaną w palcach perłę – gładką, świetlistą i zwartą”. Zob. R. Huyghe, *Poetyka Vermeera*, przeł. S. Barańczak, A.S. Labuda, „Artium Questiones” 1995, t. 7, s. 219. Oryginalnie esej *La poétique de Vermeer* publikowany w: A.B. Vries, *Jan Vermeer de de Delft*, Paris 1948, s. 83–122.

<sup>26</sup> Zob. E. de Jongh, *Pearls of Virtue and Pearls of Vice*, „Simiolus” 1975–1976, nr 8, s. 69–97.

<sup>27</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna szakatułka*, s. 76.

<sup>28</sup> M. Proust, *O czytaniu*, w: tegoż, *Pamięć i styl*, przeł. M.P. Markowski, Kraków 2000, s. 91.

<sup>29</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 366–367.

zeń powinowactwo z Proustem ujawnia się wreszcie w cytatach z Charlesa de Tolnaya: „W obrazach tych trwanie zdaje się zawieszona, życie codzienne nabiera wyrazu wieczności”<sup>30</sup>, Lorenzy Trucchi: „Cała sztuka Vermeera jest zatrzymaniem chwili, pościgiem za wiecznością”<sup>31</sup> czy Johana Huizingi: „atmosfera wspomnień z dzieciństwa, spokój snu, całkowita nieruchomość i elegijna jasność, zbyt subtelna, by ją nazwać melancholią”<sup>32</sup>. Przytaczane przez Grudzińskiego frazy dowodzą, że obrany przez pisarza kierunek interpretacji nie jest wyjątkowy. Malarski sekret Vermeera – perła, która dojrzewa powoli, w czasie, który oku patrzącego zdawać się może beczasem – ujawnia wyrażoną językiem metafory siłę jego malarstwa. Moc przeobrażania materialnej rzeczywistości w cud wiecznotrwałej sztuki – w myśl starej maksymy *vita brevis ars longa* – to wszakże główny wątek interpretacji malarstwa Johanna Vermeera zaproponowanej przez Jana Białostockiego:

Inaczej jednak u wielu Holendrów XVII wieku. Niekiedy zdaje się, że *Vanitas* jest tam już tylko ironią, tyle doskonałości i piękna zawarli ci malarze w samym obrazie doczesnych, przemijających przedmiotów. W niektórych obrazach [...] znikomość wyobrażonych przedmiotów jest jak gdyby przewyciężona przez doskonałość sztuki, wydobywającej z marnych skorup blask piękna trwającego ponad czasem. [...] Wielcy malarze Holandii XVII wieku [...] obrazowali poważną kontemplację i refleksję nad tym nowym widokiem rzeczywistości (znakiem tej refleksji jest dla nas uniesiona nad stołem, bezczynna dłoń Vermeerowskiej *Dziewczyny ważącej perły*), a zarazem starali się wydobyć horacjańską niemal radość z perłowego blasku, z błysku lustra, z głębokiej ciszy samotnej komnaty<sup>33</sup>.

W tej właśnie przestrzeni mieszczańskiej intymności odnalazł Grudziński harmonię, odbicie ładu wszechświata rodzinnego miasta. Blask perły objawia poszukiwany przez pisarza tajemny sens, jądro – czas zatrzymany, unieruchomiony, obezwładniony mocą Vermeerowskiego kunsztu. Olśnienie to wreszcie zwięzła figura głębokiego, pozawerbalnego doświadczenia sztuki. Jak dojrzewająca w ciszy perła jest *vie silencieuse*, emanująca z płócien mistrza: „miasto widziane równocześnie w rzeczywistości i w sennym marzeniu. [...] Delft zmartwiałe na pozór, ale żywe w głębi, właśnie jak ocalona ze snu, nieulotna, na szczęście, zjawa”<sup>34</sup>. Vermeerowską perłę interpretowano także w świetle

---

<sup>30</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 69.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> J. Białostocki, *Płec śmierci*, Gdańsk 2007, s. 80.

<sup>34</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 70.

pojęć Rolanda Barthes'a (*La chambre claire*) – jako *punctum*<sup>35</sup>, przełamujące kulturową lekturę *studium*<sup>36</sup>. Ale *punctum* jest przedmiotem przedstawienia świata widzialnego, jak wykazał w subtelnej analizie pojęcia w kontekście Proustowskiego opisu *Widoku Delft* Georges Didi-Huberman. Francuski uczony, poruszając kluczową kwestię materii, barwy, obdarzonej „wyjątkowym i tajemniczym oddziaływaniem”<sup>37</sup>, dowodził trudności semantycznego i ikonicznego rozpoznania malarskiego efektu jako opisowego znaku. Dla Grudzińskiego, jak dla Reného Huyghe’a, perła to nie tylko motyw, ale i zasada sztuki Vermeera – perłami nazywa wszak pisarz jego obrazy, „nie wyłączając perły największej o najpiękniejszej, *Widoku Delft*”<sup>38</sup>, w czym znowu, choć może tego nie przeczuwa, zbliża się do Marcela Prousta, który zapamiętał obraz jako olśniewający i cytował znane porównanie obrazu krytyka Vaudoyera do szacownej materii dzieła sztuki chińskiej<sup>39</sup>.

Wirtuozeria Vermeera już w XIX wieku olśniła krytyków we Francji, podkreślających naukowe podejście artysty do malarstwa, artysty, któremu najbardziej uczony fizyk nie zarzuciłby nic w zakresie analizy światła<sup>40</sup>, ale zarazem podważających naturalistyczne dogmaty przez porównanie jego dzieł do „uduchowionego dagerotypu”<sup>41</sup>. Ta właśnie cudowna „alchemia” Vermeera, połączenie iluzji i wizji, wrażenia i wspomnienia, a mówiąc językiem historii sztuki – „subtelna, skoncentrowana czystość malarstwa, doskonałość jego malarskiej materii, technika intelektualna, niemal niewidoczna dzięki swej czystości”<sup>42</sup>, zawładnęła Marcelem Proustem. Metafora dojrzewania perły unaocznia podkreślony przez Grudzińskiego czasochłonny proces powsta-

<sup>35</sup> J. Klejnocki, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002. Adam Dziadek, uznawszy zasadność zastosowania pojęcia francuskiego myśliciela w odniesieniu do interpretowanych obrazów Holendra, wykazywał jednak, iż Klejnocki, przywołując kulturowe wyjaśnienia, w gruncie rzeczy pozostaje w sferze *studium*. *Punctum* wiąże się z tzw. trzecim sensem, wykraczającym poza kulturę. Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, s. 174.

<sup>36</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 51.

<sup>37</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 168. Didi-Huberman zestawia pojęcie *pan* [połączyć] z pojęciem Barthes'a *punctum* „[...] połączyć pograża się w hermeneutyce, ponieważ oferuje jedynie „prawie”, a więc przemieszczenia, metonimie, metamorfozy [...]”. Zob. tamże, s. 184.

<sup>38</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna szaktułka*, s. 76.

<sup>39</sup> M. Proust, *Uwięziona*, s. 162.

<sup>40</sup> W. Bürger, *Van der Meer de Delft*, s. 138.

<sup>41</sup> E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przeł. J. Guze, Warszawa 1988, s. 147.

<sup>42</sup> M. Walicki, *Vermeer*, Warszawa 1956, s. 14.

wania obrazu XVII-wiecznego mistrza, owocuający niezwykłą intensywnością widzenia, blaskiem powierzchni płótna, wrażeniem ciszy i spokoju, narzuca metafizyczną perspektywę. Grudziński, niczym Bergotte, godzinami wpatrywał się w płótno Holendra (wcześniej zresztą poznał je właśnie poprzez lekturę Prousta), bo „im dłużej ogląda się *Widok Delft*, tym bardziej obraz staje się skomplikowany”<sup>43</sup>. W *Dzienniku pisanym nocą* wyrażał podziw dla finezji portretu, tajemniczej wieloznaczności „wizerunków duszy”, które Vermeer osiągnął dzięki „szklistemu jak w witrażach strumieniowi światła dziennego”<sup>44</sup>. W *Dziewczynie w turbanie* blask klejnotu objawia przecież nie tylko mistrzowską umiejętność Vermeera, potęgą malarskiego przedstawienia zastępującego drogocenną perłę, ale i angeliczne piękno.

Prosta tematyka i „subtelny zmysł dla rzeczy drugorzędnych”, dla Georga Friedricha Wilhelma Hegła<sup>45</sup> będący emblematem kultury złotego wieku i znamieniem materialistycznego, zmysłowego nastawienia holenderskich malarzy, dla Grudzińskiego jest przejawem pochwycenia tego co nieuchwytnie, czyli trwałości chwili. Pragnienie ujarzżenia czasu, zatrzymanie umykającego jest wszak w opinii pisarza ustawicznym celem literatury<sup>46</sup>. Malarska formuła Holendra – harmonia perłowych szarości, błękitów i żółcieni, malowanych lśniącymi plamkami farby, kompozycyjna klarowność, krystaliczność spojrzenia, zdolność zatrzymania chwilowego światła – to ziszczenie marzenia o doskonałym stylu i technice nie tylko Marcela Prousta. Ostatecznym celem nie jest przecież styl sam w sobie, ale poszukiwanie sacrum, które z pisania czyni rodzaj egzystencjalnej potrzeby człowieka, wyrywającego się, mówiąc językiem Michała P. Markowskiego, „z niemego doświadczenia po to tylko, by – na próżno, na próżno – je wyrazić”<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 69. Podobną wiarę wyznawał Marcel Proust, gdy pisał, że „wielkie arcydzieła nie dają nam nigdy od razu tego, co w nich najlepsze, [...] najwcześniej odkrywane piękności najprędzej się nam przykrzą”. Zob. tegoż, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2000, s. 99.

<sup>44</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1981*, s. 149 [4 czerwca 1972].

<sup>45</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady z estetyki*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967, s. 149. W innym miejscu czytamy: „Z tym właśnie zmysłem dla spokojnego, prawego i pogodnego istnienia przystępują mistrzowie holenderscy również do traktowania przedmiotów naturalnych [...]”. Zob. tamże, s. 151.

<sup>46</sup> Herling-Grudziński pisał: „[...] literatura w ogólności jest ustawicznym wysiłkiem przechwycenia na chwilę nieuchwytnego, skrywanego, umykającego”. Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1981*, s. 530.

<sup>47</sup> M.P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010, s. 5.

O ile malarski gest Rembrandta i dynamiczna faktura farby stały się wehikułem uczuć i romantycznego rozdarcia artysty – proroka nowoczesności, o tyle technika Vermeera zdawała się nie odsłaniać artysty, lecz eksponować iluzję świata, samą naoczność, co pozwoliło Svetlanie Alpers ustawić Vermeera w roli paradygmatu malarstwa Holandii<sup>48</sup>. Wizualna oszczędność Vermeera skłaniała także, by postrzegać jego obrazy jako wewnętrzne monologi, solilokwia definiujące metanarrację sztuki, która przekracza treść właściwą każdemu obrazowi<sup>49</sup>. Vermeer z efemerycznego wydobywa to, co stałe, dając nam odczucie trwania, wieczności – pisał historyk sztuki i kustosz Luwru André Blum w książce *Vermeer et Thoré-Bürger*, wyjaśniając fenomen aktualności holenderskiego malarza<sup>50</sup>. „Przezroczystość” techniki Vermeera może być zatem idealnym środkiem objawienia transcendencji. W takim duchu interpretowała także myśl Herlinga-Grudzińskiego Joanna Bielska-Krawczyk, twierdząc, że „[p]isarz dąży wyraźnie do takiego przedstawienia zjawisk zmysłowych, aby mogły one przepuszczać odbłaski innej – ukrytej za nimi rzeczywistości”<sup>51</sup>. Pozornie nieartykułowany przez pisarza problem techniki wydaje się więc kluczowy: ani Pieter de Hooch, ani Gerard Ter Borch, ani Gabriel Metsu, ani też żaden z wielu innych małych mistrzów specjalizujących się w gatunku *interieurstukken* nie odkrywał wszak europejskiej krytyce i literaturze oblicza absolutu. To dzięki technice, jak pisał w *Les voix du silence* André Malraux, w twarzy *Dziewczyny z perłą* tak mocno, niezmiennie od dwustu lat odczuwa się geniusz Vermeera<sup>52</sup>. Świat stał się malarstwem, a przeobrażenie to u Vermeera, jak w *Las Meninas* Velázqueza, ma charakter tajemnicy<sup>53</sup>.

Grudziński pozostaje przy XIX-wiecznych kategoriach geniuszu i arcydzieła, już przez awangardę odesłanych przeciw do lamusa. Bliska jest mu także Baudelaire’owska koncepcja sztuki odsłaniającej „wielorakie twarze absolutu”<sup>54</sup>. Niezwykle ważne pozostaje dlań obcowanie z realnym obrazem, światłem Vermeera, a nie tylko reprodukcją, choć ona właśnie wyznacza dro-

---

<sup>48</sup> S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 222.

<sup>49</sup> B.J. Wolf w *Vermeer and the Invention of Seeing*, New Haven–London, 2001, s. 168.

<sup>50</sup> A. Blum, *Vermeer et Thoré-Bürger*, s. 76.

<sup>51</sup> J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 173.

<sup>52</sup> A. Malraux, *Les voix du silence*. Cyt. za: A. Malraux, *Stimmen der Stille*, München–Zürich 1956, s. 464.

<sup>53</sup> Tamże, s. 467.

<sup>54</sup> Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, w: tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i przeł. J. Guze, wstęp J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 7.

gi popularności holenderskiego malarza w XX wieku. Vermeer, który wyziera z kalendarzy, zakładki na książki i reklam, dla Grudzińskiego był malarzem, którego trzeba kontemplować. Niczym Bergotte, drogocenną materię Vermeera polski pisarz mógł docenić w pełni na wystawie w Paryżu. Zwiedzając ją, notował: „W porze obiadowej przeredził się tłum na wystawie Holendrów, można było nareszcie zobaczyć bez większych przeszkód *Widok Delft* Vermeera. Chwila dla mnie uroczysta: po raz pierwszy oryginał, a nie lepsze czy gorsze reprodukcje. Stałem długo jak zaczarowany. Potem, krążąc po salach, wracałem ciągle na to samo miejsce”<sup>55</sup>. Ta niewzruszona wiara w wielką sztukę, która zaspokaja potrzebę sacrum, wydaje się nie tylko długim zaciągnięciem u Marcela Prousta, o którym szkic w 1928 roku pisał Józef Czapski, ale też Andrégo Malraux. Francuski pisarz w słynnej *Przemianie bogów* dokonał, jakże bliskiej w duchu myśli Prousta i Grudzińskiego, redefinicji obrazu, sformułowanej niegdyś przez Maurice’a Denisa:

Obraz, zanim się stanie koniem bitewnym, aktem kobiecym, czy jakkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą farbami w porządku takim, który je *wyzwala od czasu*. Asceza, liryzm, figuratywność, abstrakcja, będą służyły za broń w tej walce, którą malarze wydają nie po to, by zapewnić sobie marne parę wieków przetrwania pod dryfującymi mgławicami, ale by osiągnąć ów świat suwerenny, wydzierający ich z pozoru równie skutecznie, jak ich kiedyś wydrze śmierć<sup>56</sup>.

Grudziński z definicji tej wykreśliłby abstrakcję. Czują na piękny pozór świata, poszukiwał artystów zmierzających ku „nierzeczywistemu”, zdolnych, jak Vermeer, wydestylować „z matowej powszedniości czystą postać wieczności”, „tchnąc niezniszczalną lekkość w ciężkie i kruche rzeczy ziemskie”<sup>57</sup>. Jeśli Vermeer każe Grudzińskiemu zwątpić w rzeczywistość (przechodząc od przedmiotów do rozmyślań o życiu i śmierci<sup>58</sup>), to po to tylko, by pozwolić ją odzyskać. Tułacz i pielgrzym<sup>59</sup> odnajduje w sztuce Vermeera cud czasu zatrzymanego, *locus amoenus* – ciche wnętrze, bezpieczną małą ojczyznę, pocieszenie w otchłani cierpień, po stendhalowsku pojętą „przystań otwartą dla serc nieszczęśliwych”<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, Warszawa 1996, s. 241.

<sup>56</sup> A. Malraux, *Ponadczasowe*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 1985, s. 164.

<sup>57</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, s. 241–242.

<sup>58</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, s. 371.

<sup>59</sup> W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005, s. 121.

<sup>60</sup> Stendhal, *Historia malarstwa we Włoszech*, t. 1, w: tegoż, *Wybór z pism różnych*, przeł. F. Śniatecka-Wawerowa, wyb. J. Guze, Warszawa 1965, s. 11.

Magdalena Śniedziewska

## Rembrandt zasłaniający lustro, czyli Gustaw Herling-Grudziński dyskutuje ze Svetlaną Alpers

**W** szkicu *Rembrandt w miniaturze* Gustaw Herling-Grudziński stawia tezę, że *Autoportret jako śmiejący się Zeuksis* staje się dowodem na to, iż imponująca seria portretów własnych Rembrandta nie jest wyrazem przesadnego, egoistycznego koncentrowania się na sobie, ale samoświadomości, która – w przypadku kolońskiego płótna – przeradza się w autoironiczność:

Obfitość autoportretów na przestrzeni całego życia Rembrandta, począwszy od młodzieńczego w kryzowanym kołnierzyku, kończąc na serii trzech z ostatniego pięciolecia przed śmiercią, nie jest dowodem czy podświadomym odruchem egotyzmu. Malarski egotysta – podkreśla Grudziński – nie spojrzalby na siebie tak okrutnie, jak śmiejący się starczo bezzębny Rembrandt, nie o krok może od grobu, ale już w jego zasięgu. (*GH-G 7, 173*)<sup>1</sup>

Grudzińskiemu nie chodzi jednak o to, by dowieść samoświadomości Rembrandta jako artysty<sup>2</sup>, ale jako człowieka. Hipoteza ta jest

---

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty według wydania: G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 1–12, red. Z. Kudelski, Warszawa 1995–2002. Dalsze przytoczenia lokalizuję bezpośrednio w tekście. Po skrócie *GH-G* podaję numer tomu i numer strony.

<sup>2</sup> Jeden z wczesnych autoportretów Rembrandta jako wyraz jego artystycznej samoświadomości przywołuje w swoim eseju Adam Zagajewski: „Tam [w Starej Pinakotece w Monachium] także jeden z najwcześniejszych autoportretów Rembrandta; bardzo mały ten obraz (15,5 × 12,7) i na nim zmysłowa twarz młodego chłopca, który już wie, kim jest, ale jeszcze nie chce się z tym pogodzić (jest tu podobny do Rimbauda – dwaj genialni chłopcy z północnej Europy)”. A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Kraków 2007, s. 35.

konsekwencją wieloletniej refleksji pisarza nad autoportretami Rembrandta. Właśnie tę grupę obrazów i rycin, będącą nie tylko istotną, ale również pokazną częścią *œuvre* Holendra, pisarz szczególnie podziwiał. „Na przykład u Rembrandta – wyznał w rozmowie z Włodzimierzem Boleckiemu – szalenie fascynował mnie jego autoportret. Nie jeden, ale w ogóle sztuka autoportretu”<sup>3</sup>. Autor *Rembrandta w miniaturze* chce również widzieć w serii portretów własnych Holendra konsekwentne studia nad szczegółami wyglądu i ekspresją twarzy artysty. Ponadto – podobnie jak Różewicz – Grudziński podkreśla mistrzostwo Rembrandta w oddawaniu oznak starości:

W autoportretach Rembrandt postawił sobie za cel systematyczne, uporczywe śledzenie własnej twarzy, jako wyrazu zmian psychologicznych. Ich nasilenie przypada na lata u progu starości. Oko miał tak ostre i przenikliwe, że chwycił najdrobniejsze niuanse w wizerunkach własnych nawet z okresu paru miesięcy. Za pierwszy pod znakiem czy w cieniu starości można uznać autoportret z 1657 roku, w którym widać naraz błysk przestrachu w oczach. Potem jeszcze w tym samym roku ekspresja twarzy pogodnieje, albo w każdym razie nabiera cech męskiej akceptacji. W następnym roku, w autoportrecie z laską wraca akcent siły. Dwa autoportrety z roku 1660, z paletą i pędzlami przy sztalugach, w białej mycce na głowie, przesłonięte są cieniem rezygnacji. Wykres duchowej temperatury? Zapis psychologiczny trzyletnich zmagień?

Był autoportrecistą i portrecistą wspaniałym, nie miał sobie równych w badaniu sekretów ludzkiej twarzy. Twarze stare widział lepiej i pełniej od młodych. (*GH-G 7*, 173–174)

Dokładna, systematyczna analiza siebie nie jest podporządkowana – twierdzi Grudziński – narcystycznym dążeniom wielkiego artysty, ale studiom starzejącej się, poddanej działaniu czasu twarzy człowieka. Studiom służącym oczywiście malarskiej praktyce. Zbliżanie się do prawdy o ludzkiej naturze ma przecież pomóc w wyrażaniu jej za pośrednictwem sztuki. Autor *Dziennika pisanego nocą* postrzega portrety własne Rembrandta jako konsekwentnie prowadzoną malarską autoanalizę, jako rodzaj świadectwa: „wykres duchowej temperatury”, „zapis psychologiczny [...] zmagień”. Grudziński opatruje jednak znakiem zapytania te tak daleko idące wnioski. Z jednej strony jego interpretacja bliska jest anachronicznym, XIX-wiecznym z ducha odczytaniom, w których seria autoportretów Rembrandta rozumiana jest jako wyraz samoświadomości nowoczesnego artysty, z drugiej jednak – pisarz zachowuje ostrożność. Pyta, nie stwierdza.

Szkic *Rembrandt w miniaturze* nie jest jedynym dowodem fascynacji pisarza twórczością Rembrandta. 11 lutego 1990 roku, poruszony lekturą książki

---

<sup>3</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 368.

Svetlany Alpers *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, zanotował w *Dzienniku* pisanym nocą:

W książce *Rembrandt's Enterprise* amerykańska historyczka sztuki (skoncentrowana głównie na malarstwie holenderskim) Svetlana Alpers odkrywa „model teatralny” w malarstwie Rembrandta oraz jego uczniów i pomocników. Pracownia Rembrandta była czymś w rodzaju instytutu badań ekspresji scenicznej. Van Hoogstraten, uczeń Rembrandta i znany potem malarz, napisał traktat o malarstwie na podstawie swoich doświadczeń w pracowni Mistrza. Punktem centralnym było w nim lustro. Kto chce nauczyć się przedstawiania ludzkich namiętności pędzlem, nie powinien rozstawać się z lustrem, aby „być równocześnie aktorem i widzem”. Pracownia Rembrandta zmieniała się chwilami w teatr, z improwizowanymi na gorąco kwestiami aktorskimi. Svetlana Alpers twierdzi, że od zarania swej kariery malarskiej Rembrandt był świadomy fałszu tkwiącego w ludzkich gestach; a raczej był zainteresowany fałszywą teatralnością gestów, a nie ich fałszem *tout court*. (GH-G 7, 96)

By lepiej pojąć rozważania Grudzińskiego, spróbujmy zrekonstruować tezy zawarte w drugim rozdziale pracy Alpers (zatytułowanym *The Theatrical Model*), do którego odwołuje się pisarz. Badaczka, podkreślając, że dla zrozumienia dzieł Rembrandta konieczne jest zestawienie ich z teatrem, zwraca uwagę na odkrywczość swoich ustaleń. Stara się dowieść, że w warsztacie Rembrandta najistotniejsze studia przygotowawcze związane były z pracą nad przedstawianiem gestów, oddaniem sposobu poruszania się i emocji modelu oraz z doбором strojów, a także tworzeniem kompozycji obrazu. W ten sposób *atelier* staje się w pewnym sensie podobne do sceny teatralnej, gdzie postaci ustawiane są w taki sposób, jakby odgrywały spektakl. Na podstawie analizy dwóch dzieł Holendra – *Judasz zwracający srebrniki* (ok. 1629) i *Wesele Samsona* (1638) – Alpers pokazuje, że świadomość fałszu ludzkich gestów, ich figuralnej natury nie jest późnym odkryciem Rembrandta. Wręcz przeciwnie, badaczka przekonuje, iż artysta już na samym początku swojej kariery zainteresowany był teatralnością zachowania. Mają o tym świadczyć również wczesne portrety własne, które potraktować można jako studia ekspresji, afektów. W tym miejscu Alpers zwraca uwagę na znaczenie lustra będącego jednym z podstawowych narzędzi artysty przedstawiającego na płótnie siebie. Za pośrednie źródło informacji na ten temat uznaje ona (podobnie jak czynią to inni historycy sztuki) relację ucznia Rembrandta, Samuela van Hoogstratena<sup>4</sup>. Stojący przed lustrem Rembrandt przeobraża się – zdaniem badaczki – w aktora.

<sup>4</sup> Polski przekład fragmentów *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* S. van Hoogstratena znaleźć można w książce *Rembrandt w oczach współczesnych*, przeł. i oprac. J. Michałkova, J. Białostocki, wstęp M. Walicki, Warszawa 1957, s. 60–64.

Dzięki dokonywanym zabiegom, wzajemnie wzmacniają się obie odgrywane przez niego role – malarza i modela. Kolejnym elementem świadczącym o teatralności jest wprowadzenie świadków narracyjnych scen (zwłaszcza do historii biblijnych). W tym kontekście istotny jest zwłaszcza wybór kierunku, z którego całe przedstawienie obserwować będą widzowie. Podsumowując swój wywód, Alpers stwierdza, że stworzony przez Rembrandta „retoryczny model” malarskiej reprezentacji polegał na wynalezieniu takiego sposobu przedstawiania postaci, który poruszałyby widza. Dlatego warsztat Holendra musiał przeobrazić się w teatralną scenę, gdzie pozowanie do obrazu równoznaczne było z odgrywaniem roli<sup>5</sup>.

W *Dzienniku pisanym nocą* Grudziński rozpoczyna swój zapis od przybliżenia naukowego odkrycia Alpers, by następnie postawić badaczce mocne zarzuty. Pisarz podaje w wątpliwość nie tylko nowatorskość, ale też słuszność zaproponowanej przez nią interpretacji, po czym przeciwstawia tezom o „teatralnym modelu” Rembrandta własne spostrzeżenia na temat autoportretów Holendra:

Nie chcę wdawać się w meritum odkrycia amerykańskiej znawczynie malarzy holenderskich, uważam je zresztą za odkrycie niezbyt oryginalne. Łatwo je sprowadzić do banału: Rembrandt wiedział oczywiście, że ludzie grają w życiu role i przyklejają sobie często maski lub miny, stosowne do tych ról. Do rzadkości należą gesty (i twarze) „czyste”, „prawdziwe”, całkowicie wyzute z fałszu. Nie jest rewelacją, że Rembrandt, malując swoje liczne autoportrety przed lustrem, usiłował nadać swojej twarzy i swoim gestom zaplanowany po aktorsku wyraz. Rewelacją, której zdaje się nie dostrzegać Alpers, jest nieustanna porażka tej „teatralności”. Błogosławiona porażka! Rembrandt przedziera się do prawdy o sobie poprzez wszystkie zamierzone i fałszywe udrapowania. *Autoportret z laską*, *Autoportret ze splecionymi dłońmi*, *Autoportret z Saskią*, *Autoportret z paletą i pędzlami* – mało jest malarzy zdolnych tak wspaniale, tak głęboko i uczciwie zobaczyć siebie po zdarciu przesłony „odgrywanej roli”. Aktor odpada gdzieś po drodze, zostaje tylko beznamiętny, przenikliwy i niekiedy bezlitosny widz. (*GH-G 7*, 96–97)

Grudziński podkreśla, że nie należy przeceniać odkrycia Alpers. Nie obala jednak w pełni tezy o aktorskim „geście” Rembrandta, lecz proponuje znaczącą korektę przedstawionej przez badaczkę koncepcji. Przekonuje bowiem, że spod maski przywdzianej przez malarza-modela zawsze wygląda prawdziwy Rembrandt. Można by się zastanowić, dlaczego pisarz z takim zapałem podaje w wątpliwość niektóre pomysły Alpers. Najważniejszym powodem wydaje

---

<sup>5</sup> Zob. S. Alpers, *The Theatrical Model*, w: tejsze, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1990, s. 34–57.

się fakt, że badaczka (jako historyk sztuki) koncentruje się wyłącznie na Rembrandcie-artyście, na drugi plan spychając Rembrandta-człowieka. Grudziński zaś ukazuje przede wszystkim Rembrandta-człowieka. Dlatego triumfalnie stwierdza (na przekór Alpers), że Holender „przedziera się do prawdy o sobie poprzez wszystkie zamierzone i fałszywe udrapowania”. Zdaniem autora *Dziennika pisanego nocą* konstruowany przez Rembrandta model teatralny – do pewnego stopnia, jak zaznaczałam, pisarz jest skłonny przychylić się do ustaleń Alpers – nie został przez malarza doprowadzony do skrajności. Rembrandt jako aktor ponosi bowiem nieustanną porażkę. Grudziński stara się dowiedzieć, że artysta, pracując nad własnymi portretami, potrafił mimo wszystko zerwać przybraną maskę, by „głęboko i uczciwie zobaczyć siebie”. Wniosek ten formułuje Grudziński jako odbiorca sztuki. To właśnie status widza uprawnia go do tego, by stwierdzić, że w muzealnej sali obnaża się przed nim prawdziwy Rembrandt.

Podobny cel pisarz postawił sobie w szkicu *Rembrandt w miniaturze*. Szczególnie interesujące jest zamknięcie utworu, w którym Grudziński snuje przypuszczenia na temat śmierci Holendra. O wyjątkowym znaczeniu tego fragmentu wspominał Bolecki:

*Licentia poetica* w moim szkicu polega na sposobie opisu śmierci, choć być może tak w rzeczywistości nie było, ale ja tak sobie ją wyobraziłem. Oczywiście, to są wszystko chwytły niegodne historyka sztuki. Wiec powtarzam: nie jestem historykiem sztuki, jestem pisarzem zakochanym w malarstwie, który czasem zakocha się w jakimś malarzu i pisze o nim oraz o swojej miłości do sztuki, nic więcej<sup>6</sup>.

Impulsu poszukiwał Grudziński nie tyle w biografii malarza, ile w jego twórczości, przede wszystkim zaś tej najbliższej samemu Rembrandtowi – a więc w portretach własnych. „Wspomniałem o Rembrandcie, który mnie fascynował swoimi autoportretami. Oczywiście nie tylko nimi, ale pociągały mnie w jego autoportretach motywy, które pozwoliły mi na opis imaginacyjnej śmierci malarza”<sup>7</sup>:

4 października 1669 dzień w Amsterdamie był pochmurny, ciężki aż od zwisających nad miastem chmur, i duszny. Duszność w każdym razie odczuwał Rembrandt; chwilami leżąc w łóżku pod górą kołder, musiał wręcz łapać oddech. Nie był aż tak bardzo stary – sześćdziesiąt trzy lata – ale od śmierci Titusa, jedyne go syna, opadał szybko z sił, tył, ociążałość pokonywał przed sztalugami z coraz większym wysiłkiem. I bał się

<sup>6</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 368.

<sup>7</sup> Tamże, s. 369.

każdego pukania do drzwi. A był tego dnia sam, piętnastoletnia Cornelia, już zaręczona z kapitanem marynarki, wciąż częściej spędzała czas poza domem.

Zwłókł się z łóżka, wypił resztkę wina w dzbanie i sięgnął po okrągłe lustro w mosiężnej oprawie. Patrzył niechętnie na swoją obrzękłą twarz, na zwiotczałe policzki, na oczy do połowy zasłonięte ciężkimi powiekami. Patrzył, choć widział od pewnego czasu nie zanadto wyraźnie. Wraz z nagłym, ostrym ukłuciem w piersiach poczuł gwałtowną potrzebę malowania, jakby pędzel był najlepszym lekarstwem na rosnący ból. Chwiejną ręką udało mu się rzucić na płótno szkic autoportretu, ale lustro wypadło mu z lewej ręki, obsunął się więc na łóżko, chwytając konwulsyjnie krótki oddech. Wypchana majakami, jak wata, drzemka złagodziła szarpanie w piersiach. Kiedy się obudził i znowu zwłókł z łóżka, nie mógł odszukać wzrokiem lustra na podłodze. Dojrzał je wreszcie, pochylił się, mimo woli upadł na kolana. Twarz i oczy zalał mu pot, tak obfity, że przestał cokolwiek widzieć. Ból nie był teraz szarpaniem w piersiach, lecz ich rozrywaniem żelaznymi palcami. Zbyt strasznym, żeby wydobyć skargę albo jęk. Wyciągnął się swoim wielkim cielskiem na płask twarzą do ziemi i potrącił sztalugi, które upadły na niego w ten sposób, że zaczęty autoportret nakrył mu tył głowy. Takim znalazła go wieczorem Cornelia. I cicho zapłakała, usiłując na próżno odwrócić zwłoki ojca na wznak.

Obojętnie, najzupełniej obojętnie, czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie jego śmierć. (*GH-G 7*, 179–180)

Odwołanie do Rembrandtowskich autoportretów jest bardzo czytelne. Opisane przez Grudzińskiego cechy fizjonomiczne umierającego Rembrandta przypominają twarz holenderskiego artysty przedstawioną na ostatnim znanym autoportrecie z Mauritshuis w Hadze (malowanym w roku śmierci), na którym malarz ma „trochę bardziej obwisły podwójny podbródek, mocniej zapadnięte policzki i dłuższe siwe włosy”<sup>8</sup> niż na pozostałych dwóch portretach własnych, datowanych na rok 1669<sup>9</sup>. W liście do Elżbiety Sawickiej z 28 kwietnia 1999 roku pisarz stwierdza:

Tak jest, kocham malarstwo jako pisarz, a wśród malarzy kocham portrecistów i autoportrecistów również jako pisarz. Nie próbuję wymądrzać się, kiedy zdarza mi się o nich pisać, lecz staram się w miarę uczciwie przekazać piórem to, czego się od nich dowiedziałem i nauczyłem. Z przedśmiertnego autoportretu Rembrandta, na przykład, dowiedziałem się, jak umierał, i napisałem szkic, w którym jego śmierć była najmocniejszym i udanym (według mnie) akordem<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> *Rembrandt by Himself*, red. Ch. White, Q. Buvelot, Zwolle 1999, s. 229.

<sup>9</sup> Chodzi o *Autoportret w wieku 63 lat* (National Gallery, Londyn) oraz datowany na ok. 1669 *Autoportret* (Galleria degli Uffizi, Florencja). Do listy ostatnich portretów własnych Rembrandta należy dołączyć także słynny *Autoportret z dwoma okręgami* (ok. 1665–1669) z Kenwood House w Londynie. Zob. tamże, s. 220–228.

<sup>10</sup> G. Herling-Grudziński, *Portrety, autoportrety*, list do Elżbiety Sawickiej z 28 kwietnia 1999 roku, „Plus Minus” 15–16 maja 1999.

Grudziński prosi, by zawarte w liście rozważania zilustrować między innymi reprodukcją „przedśmiertnego autoportretu Rembrandta (mają w Czytelniku, dali na okładce dziesiątego tomu moich *Pism Zebranych*)”<sup>11</sup>. Dowiadujemy się zatem, że nie chodziło mu o żaden z obrazów namalowanych w 1669 roku, ale o *Autoportret* z 1659 roku, znajdujący się w The National Gallery of Art w Waszyngtonie<sup>12</sup>.

Istotne jest również to, że w stworzonym przez pisarza imaginacyjnym opisie pojawia się lustro, które Grudziński postrzega jako narzędzie konieczne w pierwszej fazie pracy nad autoportretem, kiedy to chwiejnymi ruchami pędzla Rembrandt „rzuca na płótno szkic” swojej twarzy. Grudziński pokazuje zmagania człowieka z własną starością. Jego opis jest bardzo naturalistyczny. Autor *Dziennika pisanego nocą* przyznaje sobie prawo do stworzenia tej opowieści, ponieważ takiego Rembrandta ujrzał – jako widz – na autoportretach. Taki Rembrandt dosłownie obnażył się Grudzińskiemu. Rembrandt-człowiek, który nie wstydzi się malować swojej twarzy naruszonej przez czas, który nie boi się prawdy o sobie i własnej starości. Dlatego pisarz mógł ukazać Rembrandta umierającego, Rembrandta, który nie chowa się za teatralną maską, nie fałszuje swojego wizerunku aktorskim gestem, nie odgrywa człowieka rozrywanego bólem, ale cierpi naprawdę. Grudziński jest tu daleki od interpretacji Alpers. Zakończenie szkicu *Rembrandt w miniaturze* pisze niejako przeciwko jej tezom. Jednocześnie jednak świadczy to o znaczeniu, jakie książka *Rembrandt's Enterprise* miała dla niego – zmusiła go wszak do podjęcia dyskusji. Nieprzypadkowo odwołanie do tej pracy pojawia się również w eseju *Rembrandt w miniaturze*<sup>13</sup>:

Svetlana Alpers, autorka książki *Rembrandt's Enterprise*, pisze o modelu teatralnym Mistrza, o jego upodobaniu do różnych form i postaci ekspresji scenicznej. W wielkim domu, sprzedanym w biedzie, zbierał (jak się rzekło) zbroje, kostiumy, rekwizyty teatralne. Trudno mi rozstać się z myślą, że jego „model teatralny” był bardzo szczególnie: pochodził z imaginacyjno-rzeczywistej krainy, zwanej *theatrum mundi*. (GH-G 7, 175)

Wydaje mi się, że Grudziński raz jeszcze (po dziewięciu latach) stara się częściowo zdyskredytować postawioną przez Alpers tezę o teatralnym mode-

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Zob. *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV The Self-Portraits*, red. E. van de Wetering, współudział K. Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel, współpraca P. Broekhoff, M. Franken, L. Peese Binkhorst, na j. angielski przeł. J. Kilian, K. Kist, M. Pearson, Dordrecht 2005, s. 498–507.

<sup>13</sup> Także w *Perłach Vermeera* Grudziński przywołuje tezę z książki Alpers: „mówiąc kiedyś o Rembrandtowskiej «teatralności», posłużyłem się cudzysłowem” (GH-G 7, 260).

lu twórczości Rembrandta. W *Dzienniku pisanym nocą* 12 sierpnia 1999 roku, powołując się na artykuł Johna Bergera *Me, Myself, I*, opublikowany 3 czerwca 1999 roku w „The Independent”<sup>14</sup>, pisarz – jak sędzę – odpowiada na propozycję przedstawioną w książce *Rembrandt's Enterprise*:

Tytuł recenzji *Me, Myself, I* jest trudny do przetłumaczenia na polski, może należałoby po prostu powiedzieć *Ode Mnie do Ja*. Bo Berger zajmuje się wyłącznie autoportretami Rembrandta; w ciągu ostatnich dziesięciu lat życia Mistrz holenderski namalował ich aż dwadzieścia. Był to – jak trafnie powiada Berger – długi i żmudny proces, który Rembrandtowi pozwolił stopniowo odsuwać i zasłaniać lustra, aby w końcu wydobyć z samego siebie, bez żadnych podpórek, dojrzałą wizję swojego Ja. (*GH-G* 11, 325–326)

Hipoteza o Rembrandcie stopniowo zasłaniającym lustro, by dotrzeć o prawdy o sobie, jest wzięta wprost z komentowanego tekstu Bergera:

Wierzę – przyznaje Berger – że tylko wtedy, kiedy zaczynał obraz, używał on [Rembrandt] lustra. Następnie zasłaniał je tkaniną i pracował nad obrazem, przepracowywał go tak długo, aż malowidło zaczynało odpowiadać jego własnemu wizerunkowi, pozostawionemu po danym okresie życia. Wizerunek ten nie był uogólniony, ale bardzo specyficzny. Za każdym razem, kiedy tworzył portret, decydował, co założyć. Za każdym razem był w pełni świadomy tego, w jaki sposób zmieniała się jego twarz, postawa, powierzchowność. Studiował te naruszenia bezkompromisowo.

A jednak, w pewnym momencie zasłaniał lustro, nie mógł więc dłużej dopasowywać własnego spojrzenia do własnego spojrzenia, i wtedy kontynuował malowanie tylko na podstawie tego, co pozostało w jego wnętrzu. Wolny od pułapki *double bind*, podtrzymywany niejasną nadzieją, intuicją, że później to inni będą patrzeć na niego ze współczuciem, na które sam nie mógł sobie pozwolić<sup>15</sup>.

Odrzucenie lustra oznacza tu zanegowanie teatralności w ostatnim stadium pracy nad autoportretem. By podkreślić tę szczerłość malarskiego wyznania Rembrandta, Grudziński wprowadza (ponownie odnosząc się do teza Bergera) jeszcze jeden kontekst interpretacyjny:

Według Bergera jednym z pierwszych autoportrecistów był piętnastowieczny Antonello da Messina, który z sycylijską jasnością i intuicją dał pędzlem to, co później w sycylijskiej literaturze dali Verga, Pirandello, Lampedusa. Czy to aby nie przesada?

---

<sup>14</sup> J. Berger, *Me, Myself, I*, „The Independent” 3 czerwca 1999 (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/me-myself-i-1097676.html>). Berger pisze artykuł, zainspirowany plakatami wystawy *Rembrandt by Himself* (prezentowanej w National Gallery w Londynie od 9 czerwca 1999 roku), z których w centrum Londynu spoglądał na przechodniów stary Rembrandt.

<sup>15</sup> Tamże.

Nie. Proces destylowania własnego Ja, podstawę malarskich autoportretów, wolno zestawić z podobnym procesem w wielkiej literaturze. Już dawniej łapałem się czasem na spostrzeżeniu, że stary książę Salina z powieści Lampedusa (ale z powieści, a nie, broń Boże, z filmu) mógłby zobaczyć siebie w jednym z ostatnich autoportretów Rembrandta. (GH-G 11, 326)

Przejęte od Bergera porównanie autoportretów z twórczością sycylijskich pisarzy<sup>16</sup> pozwala Grudzińskiemu spojrzeć na dzieła Rembrandta w nowym, niezwykle ostrym świetle. Carlo A. Madrigniani, interpretując nowoczesną literaturę sycylijską (którą w jego rozprawie reprezentują Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico De Roberto, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia), pisze o stosowanej przez tych twórców „»przesadnej« metodzie weryzmu”<sup>17</sup>. Z kolei Giuseppe Lo Castro we wstępie do *Dal tuo al mio* Vergi zwraca uwagę na udosłowniony przez tego pisarza ideał *tranche de vie*, tłumacząc, że Verga wybiera właśnie wycinek (*tranche*) rzeczywistości, który poddaje skrupulatnej analizie<sup>18</sup>. W tym kontekście nie bez znaczenia wydaje się fakt, że także autoportrety Rembrandta odczytywano (w XIX wieku) jako modelowy wręcz przykład realizacji idei dzieła sztuki jako *tranche de vie*<sup>19</sup>.

Pojawiające się w artykule *Me, Myself, I* zestawienie techniki malarskiej Da Messiny z osiągnięciami literatury sycylijskiej przełomu XIX i XX wieku Grudziński prowadzi nieco dalej, doszukując się w twórczości autoportretowej Rembrandta weryzmu Sycylijczyków. Co więcej, potwierdza w ten sposób własne przypuszczenia, że książę Salina (Don Fabrizio), bohater powieści *Gepard* (*Il Gattopardo*) Lampedusy<sup>20</sup>, mógłby odnaleźć się na którymś z przedśmiert-

---

<sup>16</sup> Tamże: „One of the first self-portraits to do precisely this is Antonello da Messina’s in the National Gallery. This painter, who died in 1479 and was the first southern painter to use oil paint, had an extraordinarily Sicilian clarity and compassion – such as one finds later in artists like Verga, Pirandello or Lampedusa. In the self-portrait, he looks at himself as if looking at his own judge. There is not a trace of dissimulation”.

<sup>17</sup> C.A. Madrigniani, *Il metodo „esagerato” del verismo*, w: tegoż, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata 2007, s. 17–21.

<sup>18</sup> G. Lo Casrto, *Introduzione*, w: G. Verga, *Dal tuo al mio*, red. G. Lo Gastro, Rende 1999, s. XVII.

<sup>19</sup> Agnieszka Rosales Rodríguez, pisząc o recepcji portretów własnych Rembrandta, przywołuje „obecną w XIX-wiecznej krytyce koncepcję autoportretu jako *tranche de vie*, ogniwa, fragmentu”. A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, w: tejeż, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 192.

<sup>20</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, przeł. S. Kasprzyśki, Warszawa 2009. Na temat postaci księcia Saliny zob. F. Orlando *Don Fabrizio: un colosso non invulnerabile*, w: tegoż, *L’intimità e la storia. Lettura del „Gattopardo”*, Torino 1998, s. 27–82.

nych autoportretów Rembrandta. Sądę jednak, że w tym przypadku to nie portrety własne Holendra pozwalają Grudzińskiemu zinterpretować postać księcia Saliny. Wręcz przeciwnie, to pamięć o wykreowanej przez Lampedusę postaci staje się jednym z punktów odniesienia dla zaproponowanej przez autora *Dziennika pisanego nocą* interpretacji najpóźniejszych autoportretów Rembrandta, a także dla opisu wyobrażonej śmierci Holendra, zamykającego szkic *Rembrandt w miniaturze*.

„Proces destylowania własnego Ja”, którego w serii autoportretów Rembrandta dopatruje się Grudziński, należy rozumieć jako odrzucenie wszystkiego, co może zafałszować wizerunek, oddalić od prawdy o sobie. Podobną tezę stawia Artur D. Liskowacki. W szkicu *Sint Antoniesbreestraat, 1648*, poświęconym kolekcji rycin Rembrandta z „dawnego Stadtmuseum Stettin”, odwołując się do grafiki z 1648 roku zatytułowanej *Rembrandt rytujący autoportret przy oknie*<sup>21</sup>, stwierdza on:

Tego samego roku [1648] powstaje autoportret, zapisywany w katalogach jako *Rysujący Rembrandt*. Pierwszy, w którym nie próbował przedstawić siebie jako kogoś innego. Pierwszy bez pozy, bez kostiumu, kapelusza z piórkami, upolowanego (a raczej kupionego na targu) bażanta, bez Saskii na kolanach, bez półcienia, którym zasłaniał młodzieńczą, nijaką twarz. Już nie musiał, już nie chciał. Zobaczył siebie. Po prostu. Najprościej: przy pracy. W domu, przy stole. Przy oknie. Za którym jest świat. Zobaczyć siebie po prostu. Jak to trudno umieć<sup>22</sup>.

Szczerość malarskiego wyznania Rembrandta jawi się jako największa wartość jego autoportretów. Liskowacki przekonuje, że w twórczości Holendra sposób przedstawiania siebie stopniowo się zmieniał. Autor eseju *Sint Antoniesbreestraat, 1648* – jak Grudziński – stwierdza, że odrzucenie fałszywej pozy, przywdzianego stroju-maski, pozwala artyście ujrzeć siebie. Tego rodzaju odczytania silnie zakorzenione są w XIX-wiecznej koncepcji autoportretu: nowoczesnej wizji podmiotu, obrazie samoświadomego artysty, który kieruje swoje spojrzenie w stronę lustra po to, by – odbite – powróciło do niego i przeniknęło wewnątrz. Jestem przekonana, że tworzeniu wizerunku Rembrandta odkrywającego własne „ja” dodatkowo sprzyja literacka wrażliwość.

---

<sup>21</sup> Na ten temat zob. *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog*, red. A. Kozak, J.A. Tomicka, współpraca J. Sikorska, P. Borusowski, A. Czarnecka, Warszawa 2009, s. 104–105; G. Hałasa, *Grafiki Rembrandta. Oryginał. Kopia. Późne odbitki*, współpraca P. Ignaczak, Poznań 2009, s. 50–51.

<sup>22</sup> A.D. Liskowacki, *Sint Antoniesbreestraat, 1648*, w: tegoż, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*, Szczecin 2002, s. 31.

Historycy sztuki dowodzą, że autoportrety Rembrandta są wyrazem jego samoświadomości jako artysty, pisarze natomiast starają się nas przekonać do interpretacji, w której Rembrandt, samoświadomy jako człowiek, dociera do istoty swego „ja”. Dla badaczy sztuki Holendra najistotniejszy jest XVII-wieczny kontekst, dla literatów – odpowiedź na uniwersalne pytanie dotyczące kwestii zmagania człowieka z upływającym czasem. Historycy sztuki w Rembrandtowskim lustrze widzą artystę konsekwentnie kreującego swój wizerunek, pisarze zaś dostrzegają przede wszystkim ludzką twarz malarza.



## Spis ilustracji

### Joanna Tokarska-Bakir, *Acte manqué*. Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi

*Chrystus Bolesny*, obraz wotywny, Śląsk 1443, Brzeg, kościół św. Mikołaja, tempera na desce, Muzeum Narodowe w Warszawie. Dziękujemy Pani dr Agnieszce Morawińskiej, Dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, za wyrażenie zgody na publikację reprodukcji.

*Chrystus Bolesny*, obraz wotywny, Śląsk 1443, Brzeg, kościół św. Mikołaja, tempera na desce, Muzeum Narodowe w Warszawie (detal).

Paolo Uccello, *Leggenda dell'Ostia profanata*, predella ołtarza bractwa Corpus Christi, ok. 1465–1468, Galleria Nazionale della Marche, Palazzo Ducale, Urbino, w: M. Rubin, *The Gentiles Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven–London 1999, s. 148.

Miniatura z *Kroniki florenckiej* Giovanniego Villani (Chroniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani, 1320, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi rkps LVIII, k.149v), w: H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, przeł. J. Bowden, London 1996, 273.

*La rappresentazione d'uno miracolo del corpo di Christo* (mirakl), Florencja ok. 1500, w: P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, London 1968, w: H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, przeł. J. Bowden, London 1996, 267b (detal).

*La rappresentazione d'uno miracolo del corpo di Christo* (mirakl), Florencja ok. 1500, w: P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, London 1968, w: H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, przeł. J. Bowden, London 1996, 267b.

Paolo Uccello, *Leggenda dell'Ostia profanata*, predella ołtarza bractwa Corpus Christi, ok. 1465–1468, Galleria Nazionale della Marche, Palazzo Ducale, Urbino,

w: M. Rubin, *The Gentiles Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven–London 1999, s. 148 (detal).

### **Jerzy Miziołek, Blask Oblicza Najwyższego Sędziego: Herling-Grudziński przed Sądem Ostatecznym Michała Anioła**

Ryc. 1. Francesco Barbazza według rysunku Francesco Paniniego, *Widok Kaplicy Sykstyńskiej*, akwaforta, 1766, fotografia ze zbiorów Juliusza A. Chrościckiego.

Ryc. 2. *Wnętrze Kaplicy Sykstyńskiej*, fotografia: J. Miziołek, wrzesień 2012.

Ryc. 3. *Wpatrzeni w Sąd Ostateczny*, fotografia: J. Miziołek, wrzesień 2012.

Ryc. 4. Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, detal, miedzioryt, poł. XVI wieku, fotografia ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.

Ryc. 5. *Sąd Ostateczny*, detal, kopia z około 1800 roku, Muzeum XX Czarotoryskich w Krakowie, fotografia: Muzeum.

Ryc. 6. „Mapa” centralnej części Sądu Ostatecznego, foto wg *Michelangelo la Cappella Sistina: documentazione e interpretazioni. 2, Tavole – Il Giudizio Universale restaurato*, oprac. F. Buranelli, F. Mancinelli, Novara 1999.

Ryc. 7. Alessandro Allori, *Sąd Ostateczny* w kaplicy Montegutich w kościele Zwiastowania (Santissima Annunziata) we Florencji, 1561–1563, fotografia ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego

Ryc. 8. *Sąd Ostateczny*, detal, fotografia: J. Miziołek, wrzesień 2012.

### **Michał Haake, Gustaw Herling-Grudziński wobec twórczości Caravaggia. Przyczynek do interpretacji *Wskreszenia Łazarza***

Ryc. 1. Caravaggio, *Dawid z głową Goliata*, 1610, olej, płótno, 125 × 101 cm, Rzym, Galeria Borghese (<http://commons.wikimedia.org>, rozpowszechnia się na warunkach GNU Licencji Wolnej Dokumentacji).

Ryc. 2. Kadr z filmu *Caravaggio – David with the Head of Goliath*, należącego do serii BBC „Power of Art” 2006 (scenariusz Simon Schama).

Ryc. 3. Caravaggio, *Wskreszenie Łazarza*, 1609, olej, płótno 380 × 275 cm, Museo Regionale, Mesyna (<http://commons.wikimedia.org>, rozpowszechnia się na warunkach GNU Licencji Wolnej Dokumentacji).

Ryc. 4. Caravaggio, *Dawid z głową Goliata*, 1599, olej, deska, 90,5 × 116,5, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum (<http://commons.wikimedia.org>, rozpowszechnia się na warunkach GNU Licencji Wolnej Dokumentacji).

Ryc. 5. Giotto (warsztat), *Śmierć chłopca z Suessy* (fragment), ok. 1313, Asyż, Bazylika św. Franciszka, kościół dolny, transept północny.

Ryc. 6. Obraz Caravaggia umieszczony w ołtarzu – symulacja, oprac. M. Haake.

## Indeks

- Abulafia Anna Safir 116  
Adh mar Helene 209  
Ahaswerus 118  
Aleksandrowicz Jan 38  
Allori Alessandro 146, 147  
Alorri Cristofano 174  
Alpers Svetlana 5, 217, 219, 221–225  
Anastazy,  w. 152  
Andrzej,  w. 15  
Angelico Fra 64, 102  
Angrill Muntsa Calb  158  
Antelami Benedetto 29, 104  
Antonello da Messina 46, 67, 86, 90, 100,  
108–110, 112, 226–227  
Aretino Pietro 141–143, 194  
Auerbach Erich 47  
August II Sas 19  
Augustyn,  w. 117
- Bacon Francis 26, 63, 86, 101, 158  
Ba tajewski Arkadiusz 133  
Baglione Giovanni 174  
Baka J zef 89  
Bal Mieke 58  
Balbus Stanis aw 42  
Ba us Wojciech 42, 95  
Baran Bogdan 97  
Bara czak Stanis aw 70, 213
- Barbazza Francesco 136  
Barnes Bernadine 152  
Barolsky Paul 66  
Barriault Anne 66  
Bassani Riccardo 51  
Battistini Matilde 166  
Baudelaire Charles 31, 63, 217  
Bauman Zygmunt 28  
Baxandall Michael 58, 71  
Beckett Samuel 86,  
Bell Clive 48  
Bellini Fiora 51  
Bellini Giovanni 14, 194  
Bellori Giovanni Pietro 178  
Belting Hans 39, 43, 58, 103  
Bembo Pietro 14  
Benedykt XVI, papie  154  
Benjamin Walter 25–29  
Berenson Bernard 43, 46, 63, 72, 195–  
200  
Berger John 226–227  
Bergolio Jorge Mario, zob. Franciszek, pa-  
pie   
Bia ostocki Jan 40, 143, 214, 221  
Bielawska Dorota 38  
Bielska-Krawczyk Joanna 5, 38–40, 44,  
56, 81, 82, 90, 95–112, 169, 170, 217  
Bie kowska Ewa 130, 131, 211

- Blankert Albert 208  
 Blum André 208, 217  
 Boehm Gottfried 199, 201  
 Bohusz-Szyszko Zygmunt 21  
 Bolecki Włodzimierz 11, 19, 38, 40, 44–46, 55–56, 62, 65, 73, 87–88, 90, 93, 114, 127, 130, 139, 156, 168, 211, 213, 218, 220, 20  
 Bonnard Pierre 22, 82–83  
 Borea Evelina 178  
 Borkowska Hanna 144, 167  
 Borusowski Piotr 228  
 Boruta Tadeusz 32–33  
 Bowden John 123–124  
 Brant Sebastian 196  
 Broekhoff Paul 225  
 Bronner Simon 133  
 Brötje Michael 58, 187  
 Brown David 200  
 Brückner Aleksander 118,  
 Bruegel Pieter (starszy) 12–14, 23  
 Bruno Giordano 65, 162–164, 172–173, 175, 177, 179–180  
 Bryl Mariusz 39, 103, 187  
 Brzezicka Barbara 31, 210  
 Bulard Marcel 127  
 Bull George 153  
 Buonarotti Michał Anioł 5, 8, 54, 66–67, 100, 104, 110, 135, 137–139, 141, 143, 145, 153–154, 174, 194  
 Buranelli Francesco 144–145  
 Burchardt Jacob 152  
 Burckhardt Jacob 47  
 Buvelot Quentin 69, 224  
 Buzzati Dino 82  
 Byliniak Maciej 28
- Calvesi Maurizio 51–52, 180  
 Camaino Tino di 104, 105  
 Campos Deoclecio Redig 153  
 Camus Albert 77  
 Čapek Karol 169  
 Capuana Luigi 227  
 Caravaggio 5, 8, 24, 30, 32, 38, 44–55, 64–69, 77–80, 95, 102–106, 109–110, 155, 157, 162–166, 169, 171–191  
 Caroli Flavio 196  
 Carpano Bartolomeo 197, 200  
 Celestyn V, papież 154  
 Cesena Biagio da 138, 144  
 Cezanne Paul 36, 44–45, 86  
 Chałupnik Agata 97  
 Chardin Jean 63, 67  
 Chastel André 141  
 Chateaubriand François-René 137  
 Chełmoński Józef 45  
 Chevalier Tracy 208  
 Chrościcki Juliusz 136  
 Chrystus Jezus 137, 146, 150, 151, 153, 162–163, 175, 177–182, 187–191  
 Chrzanowski Tadeusz 35, 36  
 Cieśla Hanna 166  
 Cieślak Robert 38, 39  
 Cimabue, właśc. Bencivieni di Pepo 104, 108  
 Clovio Julio 12  
 Cohen Jeremy 116, 117  
 Colalucci Gianluigi 144  
 Collier John 97  
 Collier Malcolm 97  
 Condivi Ascanio 153  
 Conegliano Giovanni Battista 86, 90  
 Corot Jean-Baptiste Camille 63  
 Correggio Antonio Allegri 14, 29, 104, 106–108, 194, 196  
 Cranach Starszy 14  
 Cyryl I, papież 138, 150  
 Czapski Józef 22, 82, 86, 218  
 Czarnecka Aneta 228  
 Czartoryska Izabela z Flemmingów 149  
 Czekalski Stanisław 54  
 Czerwińska Małgorzata 163  
 Czyż Antoni 89
- Dąbrówka Andrzej 120  
 Daumier Honoré 76  
 De Maistre Joseph 23  
 De Roberto Federico 227  
 Dębska-Kossakowska Aleksandra 40, 64  
 Defoe Daniel 91–92

- Delacroix Eugène 141  
 Delaroche Paul 52  
 Denis Maurice 61, 218  
 Dernałowicz Maria 149  
 Didi-Huberman Georges 31, 210, 215  
 Diehl Petere 117  
 Dobrowolski Kazimierz 118  
 Dostojewski Fiodor 77  
 Duccio 29, 61, 66, 103, 181  
 Dundes Alan 133  
 Dürer Albrecht 194, 196  
 Duve Thierry 72  
 Dziadek Adam 53, 57, 171, 211, 215  
 Dzieduszycka Teresa 76
- E**  
 Eichberger Dagmar 43, 58  
 El Greco 12, 14–16  
 Eliot Thomas Stearns 29  
 Elsheimer Adam 174  
 Erazm z Rotterdamu 196
- F**  
 Fabriano Giovanni Andrea Giglio 146  
 Fabritius Carel 208  
 Farnese Aleksander 12  
 Fiedler Konrad 27  
 Fini Leonor 22, 101  
 Fishman Solomon 48  
 Fontana Lavinia 174  
 Fouquet Jean 80  
 Francesca Piero della 58, 62, 64, 80, 101, 103, 105, 108–111, 113, 156  
 Franciszek, papież 154  
 Franciszek, św. 102, 104, 106, 108, 131, 151  
 Franco Francisco 15, 17  
 Franken Michiel 225  
 Frankowski Janusz 78  
 Fry Roger 47–49  
 Furnal Irena 44, 84–85 95, 157, 164, 170  
 Füssli Johann Heinrich 86
- G**  
 Gabrielli Nazzareno 144  
 Galas Michał 116  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 19  
 Galis Diana 202  
 Galizia Fede 174  
 Gállego Julián 16  
 Ganszyniec Ryszard 120  
 Gautier Théophile 35  
 Gazda Grzegorz 169  
 Gentileschi Artemisia 174  
 Gentili Augusto 202  
 Geron Małgorzata 96  
 Ghirlandaio Domenico 137  
 Ghishi Giorgio 142  
 Giedroyć Jerzy 16  
 Gimpel Jean 38  
 Giorgione, właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco 102, 199  
 Giotto 19, 66, 181, 183, 184  
 Giovane Jacopo Palma il 174  
 Giovannoni Lecchini 146  
 Głowiński Michał 50  
 Goethe Johann Wolfgang 146  
 Gogol Mikołaj 138  
 Gombrich Ernst Hans 47  
 Goncourt Edmond 215  
 Goncourt Jules 215  
 Gonzaga Ercole 141  
 Górski Konrad 115  
 Goya Francisco 17, 24, 76–77, 80–81, 103, 105, 110  
 Grabowski Janusz 216  
 Greenberg Clement 72  
 Greenblatt Stephen 113  
 Groen Karin 205  
 Grygiel Elżbieta 43, 46  
 Grzegorz XIII, papież 145  
 Grzegorz z Tours 118  
 Guasco Pierro Bernard [Trędowaty z Aosty] 89, 93  
 Guicciardini Francesca 196  
 Guldon Zenon 120  
 Guze Joanna 31, 137, 215, 217, 218
- H**  
 Haake Michał 5, 95, 159, 171, 175  
 Haeffner Gerd 97  
 Hałasa Grażyna 228  
 Hall Marcia 145  
 Hegel Georg Friedrich Wilhelm 216

- Heidegger Martin 97  
 Hejmej Andrzej 42  
 Herbert George 48  
 Herbert Zbigniew 28, 36–39, 42, 50, 57, 62, 87–88  
 Herling-Croce Lidia 11, 20  
 Herling-Grudzińska Krystyna 55–56, 96, 101, 105  
 Herling-Grudziński Gustaw *passim*  
 Hibbard Howard 47, 180  
 Hocke Gustav 66  
 Hoffmanstahl Hugo 211  
 Holbein Hans 195  
 Holmes Brian 72  
 Hooch Pieter de 208, 217  
 Horacy 7, 214  
 Hubicki Szymon Aleksander 121–122  
 Hughes Robert 149  
 Huizinga Johan 214  
 Humfrey Peter 200, 202  
 Huxley Aldous 23, 64  
 Huyghe René 70, 212–213, 215  
 Ignaczak Paweł 228  
 Impelluso Lucia 166  
 Iwasiów Inga 40  
 Iwaszkiewicz Jarosław 36
- Jabłonowski Władysław 153  
 Jagiełło Władysław 19  
 Jan Chrzyciel, św. 14, 106, 164, 174, 186  
 Jan Ewangelista 116, 178, 186  
 Jan Paweł II, papież 139, 151, 154  
 Janion Maria 132  
 Jasińska-Wojtkowska Maria 85, 166  
 Jaworska Justyna 97  
 Jefferson Ann 64  
 Jeleński Konstanty 22, 85–87  
 Jerzy Miziołek 5, 135, 139, 146, 152  
 Jongh Eddy de 213  
 Jordan William Chester 122  
 Juliá Asensio 17  
 Jullian Robert 183, 184  
 Juszcak Wiesław 172  
 Juskiewicz Piotr 54
- K**afka Franz 77  
 Kalinowski Lech 152  
 Karol Boromeusz, św. 20  
 Karpiński Wojciech 75–77, 87  
 Kasperski Edward 97  
 Kasprzysiak Stanisław 227  
 Katarzyna Aleksandryjska, św. 144  
 Kemp Martin 67  
 Kiepuszewski Łukasz 5, 193  
 Kilian Jennifer 225  
 Kist Katy 225  
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 49  
 Klein Peter 225  
 Klejnocki Jarosław 215  
 Kłoczowski Piotr 86  
 Kobos Andrzej 127  
 Kochanowska-Reiche Małgorzata 114  
 Komendant Tadeusz 158  
 Komorowska Ewa 96  
 Kornecka Jolanta 144  
 Kosiewski Piotr 49  
 Kosowska Ewa 97  
 Kowalczyk Izabela 58  
 Kowalska Małgorzata 161  
 Kowalska-Leder Justyna 97  
 Kozak Anna 228  
 Kozicki Władysław 135, 145  
 Koziół Urszula 89  
 Kozyra Aneta 36  
 Kraskowska Ewa 58  
 Kristeller Paul 122, 124  
 Kroszczyński Stanisław 172  
 Krystyna, królowa Szwecji 20  
 Krzeczowska Maria 152  
 Krzemieniowa Krystyna 26  
 Kubin Alfred 86  
 Kudelska Dorota 5, 35, 44, 87, 95, 157, 210  
 Kudelski Zdzisław 76, 81, 83, 87, 89, 92, 95, 98, 99, 100, 157, 170, 210, 219  
 Kujawińska-Courteney Krystyna 113  
 Kurz Iwona 97
- L**a Tour George de 22, 24, 32, 47, 77, 79–80, 102

- Labuda Adam 43, 70, 213  
 Ladis Andrew 66  
 Lampedusa Giuseppe Tomasi di 98, 226–228  
 Land Norman 66  
 Landman Adam 216  
 Langdon Helen 172, 174, 177, 180, 182, 189  
 Langmuir Gavin 117  
 Langoni Angelo 172  
 Lavin Marilyn Aronberg 113  
 Lebenstein Jan 22, 86–92, 96, 101  
 Leiris Michel 63  
 Levi Samuel 16  
 Lévinas Emmanuel 160–161, 163  
 Liskowacki Artur Daniel 228  
 Lo Castro Giuseppe 227  
 Longhi Roberto 104, 178  
 Lotto Lorenzo 5, 8, 67–68, 111, 155, 166–168, 193–205  
 Lucco Mario 200  
 Lurker Manfred 40
- Łucja, św. 103, 184  
 Łukasiewicz Maciej 11
- M**adrigniani Carlo 227  
 Magritt René 158  
 Maio Romeo de 144–146  
 Malczewski Jacek 45  
 Malinowski Jerzy 96  
 Maliszewska Małgorzata 130  
 Malraux André 20, 150, 217–218  
 Mancinelli Fabrizio 144  
 Manet Édouard 48, 196  
 Mantegna Andrea 55, 103, 106, 108, 110, 163  
 Manuth Volker 69  
 Marcus Ivan 116  
 Maria, matka Jezusa 62, 102–108, 110–111, 118–119, 153  
 Maria Węgierska, królowa Neapolu 103  
 Marin Louis 180, 182, 187  
 Marini Maurizio 183, 188
- Markowski Michał Paweł 213, 216  
 Martinelli Valentino 178  
 Martini Simone 29, 102, 104, 107, 112  
 Masaccio 12, 13, 63, 99, 101–103, 108, 112  
 Masłoń Krzysztof 131  
 Matisse Henri 152  
 Mellinkoff Ruth 127  
 Memling Hans 100  
 Mencfel Michał 5, 61  
 Metsu Gabriel 217  
 Michałkowa Janina 221  
 Mickiewicz Adam 87, 149  
 Mikołajewski Jarosław 153  
 Miłośz Czesław 42, 86–87, 119  
 Miniato Pitti di Montoliveto 142  
 Mitchell William Thomas 71  
 Mojecki Przeclaw 121  
 Montale Eugenio 86  
 Montanari Tomaso 149  
 Montefeltro Federico 156, 160  
 Montias John Michael 208  
 Morandi Giorgio 86  
 Morawiec Arkadiusz 166  
 Morawska Hanna 141  
 Müller-Ostrowska Barbara 158  
 Muratow Paweł 87  
 Murillo 48  
 Murray Penelope 67  
 Muziano Girolamo 181
- N**agler Georg Kaspar 46  
 Nałkowska Zofia 170  
 Nasalski Zygmunt 19  
 Nason Pieter 20  
 Nawarecki Aleksander 89  
 Niedźwiedź Jakub 42  
 Norwid Cyprian Kamil 87  
 Nowosielski Jerzy 36
- O**'Malley John 152  
 Odyniec Antoni 149  
 Olechnicki Krzysztof 97  
 Opolska-Kokozska Bogna 160  
 Orlando Francesco 227

- Orzelska Anna 19  
 Osier Jean-Pierre 116  
 Ostrowski Stanisław 158
- P**  
 Palloni Michał Anioł 20  
 Panini Francesco 136  
 Parmigianino 12  
 Partridge Loren 144  
 Pasierb Janusz Stanisław 90  
 Pater Walter 48  
 Paweł, św. 175, 177  
 Paweł III, papież 13, 137, 144  
 Paweł IV, papież 144  
 Pearson Murray 225  
 Peese Binkhorst Lideke 225  
 Peirce Charles Sanders 53  
 Pesne Antoine 19  
 Petere Michał 183  
 Pfeiffer Heinrich 144  
 Piccolomini Enea Silvio, zob. Pius III, papież  
 Pilarczyk Krzysztof 116  
 Pillod Elizabeth 146  
 Pindar 67  
 Pintoricchio 30  
 Pirandello Luigi 226–227  
 Piranesi Giovanni Battista 22–23, 65, 67, 76, 111  
 Pius III, papież 30  
 Pius IV, papież 144  
 Platon 42, 67, 160, 169  
 Pollaiuolo Antonio 137  
 Pollaiuolo Pierro 137  
 Pomian Krzysztof 24–25, 75–81  
 Poprzęcka Maria 54, 146, 175, 188, 209–210  
 Porębski Mieczysław 35–36, 56–57  
 Posner Donald 51  
 Potocki Stanisław Kostka 146  
 Potworowski Piotr 56, 86, 90–93  
 Previtali Giovanni 178  
 Proust Marcel 30, 63, 87, 207, 209, 211–216, 218  
 Przyboś Julian 36  
 Przybylski Ryszard Kazimierz 5, 21, 24, 44, 63, 75, 85, 95, 101, 157
- P**  
 Puttfarken Thomas 55
- R**  
 Rafael 14, 152, 194  
 Rajewska Ewa 58  
 Récamier Juliette 137  
 Rembrandt 5, 8, 14, 22, 25, 30, 32, 44, 47–55, 64–69, 95, 101–102, 104, 106–108, 155, 157, 162–163, 165–166, 169, 193, 195, 207–209, 217, 219–229  
 Renard Henryka 19  
 Renzi Lorenzo 212  
 Reszke Robert 26  
 Reynolds Joshua 47–48  
 Ribera Jusepe de 20, 25, 32, 48, 64, 68, 103, 105, 108–109, 112  
 Rilke Rainer Maria 86  
 Romani Vittoria 144  
 Rosales Rodríguez Agnieszka 5, 95, 207–209, 227  
 Rouault Georges 101  
 Różewicz Tadeusz 36–39, 42, 150–151, 220  
 Rubin Miri 118  
 Rublow Andriej 151  
 Rusinek Michał 31  
 Ruskin John 48, 213  
 Ruszar Józef Maria 37  
 Rzepińska Maria 79–80
- S**  
 Sabbatini Lorenzo 145  
 Salimbene Adam de 30  
 Salmi Mario 153  
 Salviati Cecchino del 181  
 Samolińska-Byczuk Marta 50  
 Sawicka Elżbieta 5, 9, 11, 13–14, 19, 224  
 Schama Simon 176  
 Schlitt Melinda 144  
 Schrekenberg Heinz 122–124  
 Schulz Bruno 86–87  
 Schwob Marcel 63–64  
 Sciascia Leonardo 227  
 Sebastian, św. 102  
 Senigallia 103

- Sernini Nicolò 141  
 Shmeruk Chone 116  
 Siemaszko Piotr 40, 164, 169  
 Signorelli Luca 103–104, 108–110, 137  
 Sikorska Joanna 228  
 Skarga Barbara 156, 159–160, 163–165  
 Sławek Tadeusz 158  
 Snochowska-Gonzales Claudia 132  
 Spike John 49, 180, 184  
 Spike Michèle 49  
 Staff Leopold 153  
 Stalin Józef 19  
 Stanisławski Jan 56  
 Stankowska Agata 9  
 Stanulewicz Danuta 96  
 Starzyński Juliusz 217  
 Stedman Sheard Wendy 200  
 Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 77, 194, 210, 218  
 Stępień Antoni Bazyli 97, 105  
 Stiller Robert 117  
 Stojanowska Krystyna zob. Herling-Grudzińska Krystyna  
 Stróżyński Tomasz 185  
 Sułkowski Tadeusz 87  
 Susinno Francesco 178–179  
 Sykstus V, papież 138  
 Szczuka Kazimiera 132  
 Szpakowska Małgorzata 97  
 Szulżycka Alina 28  
 Szyborska Wisława 211  
 Szymona Wiesław 97  
  
 Śniatecka-Wawerowa Felicja 218  
 Śniedziewska Magdalena 5, 9, 219  
 Śnieżko Dariusz 163  
  
 Tatarkiewicz Władysław 36  
 Telicki Marcin 9  
 Ter Borch Gerard 217  
 Thompson Stith 117  
 Thoré Théophile (pseud. William Bürger) 207–209, 212, 217  
 Tiepolo 104, 106  
 Tintoretto 103  
  
 Todorov Tzvetan 185  
 Tokarska-Bakir Joanna 5, 113, 116, 120–122, 132  
 Tolnay Charles de 214  
 Tołstoj Lew 196  
 Tomaszewski Feliks 5, 75  
 Tomicka Joanna 228  
 Toporowski Marian 149  
 Tourine Alain 28  
 Trachtenberg Joshua 117, 118, 131  
 Trucchi Lorenzo 214  
 Trznadel Jacek 215  
 Tubach Frederik 117  
 Tycjan 12, 55, 194–195, 200, 202  
 Tylman z Gameren 20  
 Tynecka-Makowska Słowinia 169  
  
 Uccello Paolo 8, 63–64, 66–67, 103, 110, 113–114, 120–130  
 Urry John 28  
 Wetering Ernst van de 69, 225  
  
 Veen Jaap van der 225  
 Van Ghent Joos 113  
 Van Gogh Vincent 65, 67–68, 87, 101–102, 195  
 Van Hoogstraten Samuel 221  
 Van Rijn Cornelia 224  
 Van Rijn Tytus 223  
 Vannini Caterina 51  
 Vasari Giorgio 9, 46, 63–67, 135, 141–146  
 Vaudoyer Jean-Louis 209, 212, 215  
 Velázquez Diego 48, 217  
 Verdon Timothy 151  
 Verga Giovanni 226–227  
 Verlaine Paul 50  
 Vermeer Johannes van Delft 5, 8, 30, 32, 64–70, 83–84, 87, 95, 102, 104, 163, 207–218, 225  
 Vermeer Jan z Utrechtu 208  
 Veronese Paolo 174  
 Verrocchio Andrea del 137  
 Vinci Leonardo da 174, 200  
 Vivarini Alvise 194

## Indeks

---

Volterra Daniele 144  
Vries Ary Bob de 70, 213

Walicki Michał 215, 221

Waliszewski Zygmunt 86

Waugh Scott 117

Wende Ewa 76

Werpachowski Walerian 20

Wetering Ernst van de 69, 225

White Christopher 69, 224

Wierzbowska Ewa 180

Wiesing Lambert 26

Wijaczka Jacek 120

Wincenty, św. 152

Winkel Marieke de 225

Witkiewicz Stanisław Ignacy [Witkacy]  
87

Wojtyła Karol, zob. Jan Paweł II

Wolf Bryan Jay 217

Wolniewicz Marian 183

Wood Jeryldene 66

Wujek Jakub 78–79

Wysłouch Seweryna 5, 24, 44, 63, 75, 95,  
101, 155, 157

Wyspiański Stanisław 87

Yuval Israel Jacob 116

Zagajewski Adam 215, 219

Zagańczyk Marek 84

Zajas Krzysztof 42

Zarański Jan 47

Zawadzki Andrzej 169

Zieliński Jan 24, 44, 63, 70, 75–77, 82, 95,  
101, 157

Ziomba Antoni 52, 69, 208

Zuffi Stefano 166

Zurbarán Francisco de 48

Żabicki Zbigniew 47

Żeleński-Boy Tadeusz 211, 216

Żuchowski Stefan 121

Żuchowski Tadeusz 37