

# PRZEKŁADY

GEORGES DIDI-HUBERMAN

## OBRAZ JAKO ROZDARCIE I ŚMIERĆ WCIELONEGO BOGA\*

Otworzyć? A więc naruszyć coś. Co najmniej naciąć, rozedrzeć. O co chodzi naprawdę? O *szarpanie* się w siódlach, które narzuca wszelkie poznanie i o pragnienie nadania samemu gestowi owego zmagania – bezgranicznie bolesnemu – wartości niestosowności lub *nacięcia*. O to, aby to proste pytanie miało przez chwilę taką ostrą i krytyczną wartość: takie byłoby pierwsze życzenie.

Kant, trafnie, zarysował nam granice. Zakreślił, jakby od środka, kontury sieci – dziwnej, nieprzezroczystej sieci, której węzły byłyby zrobione z luster. To przyrząd służący do zamykania, rozciągliwy tak, jak może być sieć, a zarazem zamknięty jak pudełko: *pudełko przedstawienia*, w którym każdy uderzy się o jego ściankę jak o odbicie samego siebie. Otóż i on, podmiot wiedzy: spekulatywny i spekularny, a to właśnie w odnajdowaniu odbitego w spekulatywnym – postrzeganiu siebie samego w refleksji intelektualnej – leży *magiczny* charakter pudełka, charakter rozpuszczającego się zamknięcia, samowynagradzającego się szwu. Jak zatem wyjść z magicznego kręgu, z lustrzanego pudełka, skoro ów krąg określa nasze własne granice poznających podmiotów?

Trzeba się zmagać dalej i, wbrew Kantowi, napierać na ściankę, naruszyć ją, znaleźć w niej szczelinę. Trzeba się starać zniszczyć ten odbijający obszar, gdzie odbite i spekulatywne zbiegają się, aby stworzyć przedmiot wiedzy jako *prosty obraz* dyskursu, który go wypowiada i osądza. Zrozumiemy wtedy, ile w takim geście może być cierpienia, a nawet samobójczego lęku – udręczenia doświadczonego, jak i zadanego, co można wyczytać w niemieckich tekstach samego Panofsky'ego. Gdyż odrzucając

---

\* Prezentowany w polskim tłumaczeniu tekst G. Didi-Hubermana pochodzi z książki tego autora *Devant L'image*, Paris 1990 i obejmuje jej ostatni rozdział pt. *L'image comme déchirure et la mort du Dieu incarné*.

nędzę więźnia, jak i triumf maniaka, ten, kto niszczy choćby kawałek ścianki, ściąga na siebie ryzyko śmierci w oczach podmiotu wiedzy. Oznacza to, że bierze na siebie ryzyko nie-wiedzy. Lecz ryzyko to okaże się samobójcze tylko dla tego, dla kogo wiedza była całym życiem.

Znajdujemy się po raz kolejny w sytuacji alienującego wyboru. Podajemy jego skrajną, jeśli nie najbardziej gorzką formułę: *wiedzieć nie widząc* lub *widzieć nie wiedząc*. W każdym razie chodzi o stratę. Wybierając *wiedzę* wygrywa się tylko jedność syntezy i oczywistość rozumu, traci się natomiast rzeczywistość przedmiotu, w symbolicznym zamknięciu dyskursu tworzącego przedmiot na swój obraz, lub raczej według swego przedstawienia. W przeciwnej sytuacji, pragnąc *widzieć* lub raczej patrzeć, traci się jedność zamkniętego świata, odnajdując się w niewygodnym otwarciu płynnego otąd uniwersum, wydanego na wszystkie poddmuchy sensu; tutaj synteza stanie się krucha aż do rozpadu; a przedmiot oglądu, dotknięty przypadkowo przez odłamek rzeczywistego<sup>1</sup>, oddzieli podmiot od wiedzy, powierzając rozum czemuś takiemu, jak rozdarcie. *Rozdarcie* będzie pierwszym słowem, pierwszym przybliżeniem do wyrzeczenia się magicznych słów historii sztuki. Będzie to pierwszy sposób podważenia postulatu Panofsky'ego, według którego „historyk sztuki różni się od «naiwnego widza» tym, że jest świadomy tego, co robi”<sup>2</sup>. Jest to w efekcie naiwność oglądającego, który nie wie nic, zaś po przeciwnej stronie także podwójna naiwność kogoś, kto uchyla całkowicie wiedzę o prawdzie, a przy tym sądzi, że sens miałyby wypowiedzenie zdania w rodzaju: „Jestem świadomy *wszystkiego* co robię, kiedy widzę obraz artystyczny, ponieważ go *znam*”.

Przypomnijmy sobie także inne, i jakże piękne, zdanie Panofsky'ego: „Stosunek oka do świata jest w rzeczywistości stosunkiem duszy do świata oka”<sup>3</sup>. Przypomnijmy sobie o jego niezastąpionej wartości krytycznej – pozytywistycznej nadziei pochwycenia rzeczywistego, tej nadziei rozdartej tutaj w samym środku – podrzyjmy ją i my, tak jak podarłoby się jednostkę syntetyczną i schematyzm transcendentálny odziedziczony po Kancie. Ponieważ „stosunek duszy do świata oka” mógłby być tylko *nie-syntezą* samej instancji rozdartej między świadomością a nieświadomym oraz „świata”, który jest systemem tylko do pewnego punktu, poza którym logika ukazuje swą ułomność, swą ułomność zasadniczą. Jeśli chcemy otworzyć „pudełko przedstawienia”, to powinniśmy zastosować pod-

<sup>1</sup> Zgodnie z użyciem słowa *réal* (to, co rzeczywiste) odnoszonym do pojęcia *tuchè* (spotkania). Por. J. Lacan, *Le Séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Seuil, Paris 1978, s. 53-55.

<sup>2</sup> E. Panofsky, *L'histoire de l'art est une discipline humaniste, L'oeuvre d'art et ses significations*, s. 44.

<sup>3</sup> Tenże, *Le problème du style dans les arts plastiques*, (w:) *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Minuit, Paris 1975, s. 188. Por. także G. Didi-Huberman, *Devant L'image*, Minuit, Paris 1990, s. 119.

wójne cięcie: przeciąć zwykłe pojęcie *obrazu* i przeciąć zwykłe pojęcie *logiki*. Ponieważ oba stale jednoczą się, aby nadać historii sztuki oczywistość jej rozumowaniu. Przeciąć pojęcie obrazu oznaczałoby najpierw powrót do załamania słowa, które nie potrafiłoby powiedzieć ani o produkcji obrazu, ani o reprodukcji, ani o ikonografii, a nawet o „figuracywnym” wyglądzie. Oznaczałoby to powrót do analizy obrazu, która nie zakłada *jeszcze* „figury wyobrażonej” – czyli figury zastygłej w przedmiocie przedstawienia – ale tylko *figurę wyobrażającą*, czyli proces, drogę, dziejące się pytanie, o kolor, o wielkość: pytanie *jeszcze* otwarte dotyczące wiedzy o tym, co mogłoby na takiej pomalowanej powierzchni lub w takim załamaniu kamienia *stać się widzialne*. Należałoby, otwierając pudełko, otworzyć oko na wymiar spojrzenia oczekującego: oczekiwać, aż widzialne „zwyceży” i w tym oczekiwaniu dotknąć namacalnie *wirtualnej* wartości tego, co usiłujemy zrozumieć pod terminem *wizualne*. Czyżbyśmy zatem *za pomocą czasu* mogli ponownie otworzyć kwestię obrazu? I czy nie byłby to sposób powrotu do cennego zakazu, sformułowanego niegdyś przez Merleau-Ponty’ego?

Słowo „obraz” ma złą sławę, ponieważ sądzono pochopnie, że rysunek jest kalką, kopia, rzeczą wtórną, obraz mentalny zaś tego rodzaju rysunkiem w naszej prywatnej rupieciarni. Lecz jeśli naprawdę nie jest on niczym takim, to rysunek i obraz nie należą tak jak on do bytu-w-sobie [*en-soi*]. Są wewnętrżnością zewnętrżności i zewnętrżnością wewnętrżności, które umożliwia dwoistość czucia i bez których nie zrozumie się nigdy quasi-obecności i nieuchronnej widzialności, które są głównym problemem wyobraźni<sup>4</sup>.

Można zatem zrozumieć, w jaki sposób myśl obrazu będzie mogła zażądać czegoś takiego jak *otwarcie jakiejś logiki*. Zarzut sformułowany przez Heideggera wobec „nauki” i metafizyki Kanta może znów objaśnić naszą wypowiedź. Świat obrazów bowiem – jeśli można nazwać to światem, powiedzmy raczej: fala, gwiazdny deszcz poszczególnych pojedynczych obrazów – nie ukazuje nam nigdy swych przedmiotów jako pojęć pewnej logiki, która może wyrazić się w zdaniach prawdziwych lub fałszywych, poprawnych lub niepoprawnych. Zuchwałością byłoby twierdzenie o charakterze wyłącznie *racjonalnym* obrazów, tak jak niepełne byłoby potwierdzenie ich zwykłego *empirycznego* charakteru. W rzeczywistości nie funkcjonuje tu tylko opozycja tego, co empiryczne i tego, co racjonalne, a nawet upada, kiedy „stosuje się” ją do obrazów sztuki. Co można na to powiedzieć? Że wszystko nam umyka? Bynajmniej. Nawet deszcz gwiazd ma swą strukturę. Zaś struktura, o której mówimy, jest *otwarta* nie w tym znaczeniu, w którym używał tego słowa Umberto Eco – wysuwając na pierwszy plan możliwości komunikacji i interpretacji jakiegoś dzieła<sup>5</sup> – lecz w znaczeniu, w którym struktura byłaby rozdarta, dotknięta, zruj-

<sup>4</sup> M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, s. 23.

<sup>5</sup> Por. U. Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

nowana w najważniejszym punkcie swego rozwinięcia. „Świat” obrazów nie odrzuca świata logiki, wręcz przeciwnie. Igra z nim, co oznacza między innymi, że organizuje w nim miejsca – jak wtedy, gdy mówi się, że ma miejsce „gra” między elementami jakiegoś mechanizmu – miejsca, z których czerpie swą moc, która jawi się jako *moc negatywności*<sup>6</sup>.

Oto dlaczego należałoby pokusić się o przemyślenie w zetknięciu z obrazem jego wewnętrznej siły negatywności. Jest to być może zagadnienie mniej topiczne niż dynamiczne czy ekonomiczne. To zagadnienie intensywności bardziej niż ekstensywności, poziomu niż lokalizacji. Ma miejsce w obrazie pewna *praca* negatywności, „mroczne” oddziaływanie, drażące to, co widzialne (porządek przedstawionych wyglądy) i rozrywające to, co czytelne (organizacja układów znaczeniowych). Zresztą z pewnego punktu widzenia, ta praca lub ten przymus mogą być rozpatrywane jako *regresja*, ponieważ prowadzą nas z wciąż zadziwiającą siłą ku tej stronie, ku czemuś, co tymczasem zostało zakryte lub przemodelowane przez symboliczne opracowanie dzieł. Odbywa się tu coś na kształt ruchu *anadromene*, ruchu, przez który to, co się zanurzyło, wyłania się na moment, rodzi się i znów się zanurza: jest *materia informis*, gdy wyrasta z formy; jest prezentacją, gdy wyrasta z reprezentacji, jest nieprzejrzystością, kiedy wyrasta z przejrzystości, jest wizualnością, kiedy wyrasta z widzialnego.

Nie wiem doprawdy, czy słowo *negatywność* zostało dobrze wybrane. Będzie właściwe tylko pod warunkiem, że nie będzie rozumiane jako zwykły brak. Właśnie dlatego w tej optyce określamy to, co *wizualne*, a nie to, co niewidzialne, jako element owego przymusu negatywności, w której obrazy zostają pochwycone, w której jesteśmy przez nie pochwyceni. Oto raz jeszcze dlaczego negatyw nie przyjmuje tu żadnej konotacji nihilistycznej lub po prostu „negatywistycznej”, tak samo jak nie kieruje się w stronę nostalgii lub jakiegokolwiek ogólnej filozofii negatywności. Nie chodzi o wprowadzenie do estetyki wątpliwego uogólnienia o nieprzedstawialnym. Nie chodzi o przyzywanie poetyki irracjonalności, instynktowności albo etyki niemej kontemplacji, czy może apologii niewiedzy wobec obrazu. Chodzi tylko o spojrzenie na paradoks, na pewien rodzaj uczonej niewiedzy, do której przymuszają nas obrazy. Nasz dylemat, nasz alienujący wybór, wyraziłem przed chwilą w dość szorstkich słowach; należy uściślić, powtórzyć, że taki wybór stanowi *przymus* jako taki, a zatem nie chodzi wcale o wybór tego lub tego kawałka, o rozstrzygnięcie – wiedzieć albo widzieć: to tylko zwykłe albo wykluczenia, a nie alienacji – lecz o zdolność przebywania w dylemacie, *pomiędzy wiedzieć a widzieć*, pomię-

<sup>6</sup> Taki jest cel ostatniej książki J. Wirth, *L'image médiévale – Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Klincksiek, Paris 1989, s. 47-107, pokazać zakotwiczenie kwestii obrazów w „logicznym uniwersum średniowiecza”. A także jego granicę, kiedy sugeruje stosunek bezpośredniego wnioskowania od drugiego do pierwszego.

dzy wiedzą o czymś a niewidzeniem czegoś, ale też widzeniem czegoś i niewiedzą o czymś innym... W żadnym razie nie chodzi o zastąpienie tyranii tezy przez tyranię antytezy. Chodzi tylko o myślenie dialektyczne: myśleć tezę *wraz* z antytezą, architekturę z jej defektami, regułę z jej przekroczeniem, mowę z lapsusem, funkcję z dysfunkcją (a więc ponad Cassirerem) albo tkaninę z jej rozdarciem...

Myślenie o tkaninie (tkaninie przedstawienia) *wraz z jej rozdarciem*, myślenie o funkcji (funkcji symbolicznej) *wraz z jej przzerwaniem* lub jej ustawowym niefunkcjonowaniem – wszak właśnie zostało zainicjowane prawie czterdzieści lat przed ikonologią Panofsky'ego i ponad dwadzieścia lat przed „formami symbolicznymi” Ernsta Cassirera. To właśnie zostało odważnie przedsięwzięte przez myśliciela i praktyka, człowieka bardzo wrażliwego na fenomenologię widzialności, acz nieufnego wobec niej, uczonego niezwykle skorego do porzucenia pewników nauki, którą sam uprawiał, kogoś, kto uparcie będzie próbować niebezpiecznej przygody ustanowienia wiedzy nie spekularnej, ale wiedzy zdolnej myśleć pracę nie-wiedzy w niej samej. Chodzi o Freuda. Pamiętamy, że poświęcił swą wielką wydaną, w 1900 r. książkę *Interpretacja marzeń sennych*, ruchowi „anadjomeny”, zanurzania się w Acheronie, powodującemu pojawianie się nocnych obrazów<sup>7</sup>. Pamiętamy, że po zmierzeniu się ze zbyt widoczną zagadką symptomów histerycznych, wkroczył na niepokojącą i płynną drogę marzenia sennego, jak na „królewską drogę prowadzącą do poznania (*Kenntnis* a nie *Wissenschaft*) nieświadomego”<sup>8</sup>. Pamiętamy, że droga ta miała go zaprowadzić do głębszego i nowego zrozumienia pojęcia symptomu. Decydującego i nowego sposobu *widzenia*: oto dlaczego należy się na niej zatrzymać, kiedy obraz wprowadza nas do gry nie-wiedzy.

To właśnie za pomocą snu i symptomu Freud zburzył pudełko przedstawienia. Za ich pomocą otworzył, to znaczy rozdarł i ukazał, pojęcie obrazu. Daleki od porównywania marzenia sennego do obrazu lub rysunku figuralnego, wręcz przeciwnie kładł nacisk na jego wartość deformującą (*Enstellung*) i na grę załamań logicznych, jakie tak często dotyczą „spektakl” marzenia sennego, na podobieństwo przeszywającego deszczu. Metafora rebusu zjawiła się pod jego piórem, aby natychmiast wyzwolić rozumienie marzenia sennego od wszelkiego figuratywnego przesądu – przywołajmy zatem słynny tekst:

<sup>7</sup> „*Flectere si nequeo Superos/Acheronia movebo*”, cytat z Wergiliusza umieszczony na stronie tytułowej przez Z. Freuda, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 6. Cytat jest powtórzony w tekście, tamże, s. 509. – Por. piękny komentarz J. Starobinskiego, *Acheronta movebo*, „L'Ecrit du temps” 1986, nr 11, s. 3-14.

<sup>8</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 509. To zdanie następuje po dwóch wersach z Wergiliusza.

Zalóżmy, że mam przed sobą zagadkę obrazkową (rebus, *Bilderrätsel*): dom, na którego dachu można dostrzec łódkę, pojedynczą literę, biegnącą postać bez głowy, itp. Mógłbym więc zająć postawę krytyczną i stwierdzić, że to zestawienie i jego części składowe są bez sensu (*unsinnig*). Łódź nie ma nic wspólnego z dachem domu, a człowiek bez głowy nie może biec<sup>9</sup>; poza tym człowiek ów jest większy od całego domu, jeśli zaś całość ma przedstawiać jakiś krajobraz, to części składowe rysunku nie pasują do siebie, nie występują one w naturze w takiej postaci. Właściwa ocena tego rebusu możliwa będzie dopiero wtedy, gdy nie będę wysuwał zarzutów wobec całości i jej elementów, lecz gdy postaram się zastąpić każdy obraz jakąś sylabą lub słowem, które w jakiś sposób daje się odnieść do rysunku (*durch das Bild darstellbar ist* – a nie *vorstellbar ist*). Nagromadzone w ten sposób słowa już nie są bez sensu – mogą utworzyć bardzo piękną i treściwą wypowiedź poetycką. Marzenie senne stanowi taką właśnie zagadkę obrazkową (*Bilderrätsel*), nasi poprzednicy w dziedzinie objaśniania marzeń sennych popełnili zaś błąd polegający na tym, że uznali rebus za kompozycję rysunkową – jako taka sprawiała wrażenie czegoś bezsensownego i bezwartościowego (*als zeichnerische Komposition*)<sup>10</sup>.

Jesteśmy tutaj u początków ruchu, który nie przestanie pogłębiać i radykalizować uderzenia, czy rozdarcia, które zostało wymierzone w klasyczne pojęcie przedstawienia: coś przedstawia się wizualnie, lecz nie jest to rysunek – chodzi raczej o paradoksalny porządek rozbijający i sens dyskursu, który spodziewano się w nim odczytać (to właśnie *unsinnig* naszego tekstu) i przedstawiającą przejrzystość wyobrażonych elementów (to *Bilderrätsel* jako to, co niewytłumaczalne dla tego, kto patrzyłby na nie jak na naśladowcze dzieło sztuki). Freud zaproponował więc od razu wizualny model, którego nie oddaje ani klasyczna koncepcja *disegno*, z powodu jego przejrzystości mimetycznej, ani koncepcja obrazu monogramu (schemat Kantowski) z powodu jego syntetycznej jednorodności. Przykład Freudowski przedstawia się ponadto mniej jako przykład zamkniętego przedmiotu, rezultat pewnej pracy, ale raczej jako paradygmat samej pracy. I rzeczywiście otwiera w *Objaśnianiu marzeń sennych* rozdział poświęcony „pracy marzenia sennego” (*Traumarbeit*). Nadaje temu tytułowi charakter strukturalnego paradygmatu funkcjonowania – funkcjonowania bardzo dziwnego, w którym rozdarcie, po ugodzeniu zbyt stabilnej, idealistycznej istoty, rysunku i schematu, dowartościuje samą ideę *funkcji* w sensie, w jakim Cassirer mógł ją rozumieć po Kancie<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Można by zarzucić, że jest to możliwe – to jednak stałoby się wyjątkowym *symptomem* jakiejś katastrofy, potopu lub rzezi niewiniątek...

<sup>10</sup> Tamże, s. 243-244.

<sup>11</sup> Czyli jako tę „jedyną i tę samą fundamentalną funkcję duchową” odpowiadającą na „fundamentalny wymóg jedności” pomiędzy przedmiotami, którą przedmioty same wobec siebie są jednak niezdolne zmanifestować. Por. E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, I, s. 17-18.

Funkcja tak rozumiana – czyli zawierająca w sobie siłę negatywu – dominuje zatem jako *praca* intensywnej lub zanikającej wizualności obrazów marzenia sennego. Jak rozumieć taką pracę? Nawet poza zaproponowaną w paradygmacie rebusu metaforą, Freud ostrzega nas przed pokusą „wyobrażania sobie w sposób plastyczny naszego stanu psychicznego, jaki zachodzi w trakcie procesu kształtowania się marzenia sennego”<sup>12</sup>. Jeśli istnieje jakaś topika w trakcie tworzenia się marzenia sennego – i w procesach nieświadomych w ogóle – jest ona nie do pogodzenia ani z empiryzmem naszej odczuwalnej przestrzenności, a nawet z empiryzmem naszej „przestrzeni przeżywanej”, ani też z Kantowską ideą *a priori* lub idealnej kategorii wywodzącej się z jakiejś estetyki transcendentnej<sup>13</sup>. Problem może być rozpatrywany dopiero od tego, co, w sposób bardziej skromny, *przedstawia się* – i to nie przypadek, że Freud zaczyna problematyzować pojęcie *Traumarbeit*, kładąc nacisk na często pełne braków przedstawienie snu, na jego charakter będący *połączeniem strzępów*. To, co się przedstawia najpierw wprost, co się przedstawia i co odrzuca idea, to rozdarcie. Jest ono obrazem poza podmiotem, obrazem w znaczeniu obrazu sennego. Narzuci się ono tutaj wyłącznie siłą ominięcia (*Auslassung*) lub odcięcia, których jest ono, ściśle mówiąc, *szczętkiem*: to znaczy jedynym reliktem, niezależną pozostałością i jednocześnie śladem zatarcia. Wizualnym sprawcą zaniku. To pozwala Freudowi na konkluzję, że zważywszy na jego „czytelność”, marzenie senne nie jest już tylko przekładem, lecz ze względu na jego „widzialność” rysunkiem figuratywnym<sup>14</sup>.

Nie miejsce tutaj, aby przedstawiać szczegółowo długą listę wniosków, zawsze ścisłych, ale zawsze ryzykownych, poprzez które Freud nas prowadzi w kierunku tego *metapsychologicznego* rozumienia pracy marzenia sennego. Wystarczy przypomnieć, jak zwykła fenomenologia pominięcia we śnie jest rozpatrywana pod postacią „pracy kondensacji” (*Verdichtungsarbeit*), i jak zwykła fenomenologia zagadki onirycznej jest rozważana pod postacią innej „pracy”, zwanej przesunięciem (*Verschiebungsarbeit*). Tutaj zrozumiemy lepiej to, co w marzeniu sennym wzbrania funkcjonal-

<sup>12</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 246.

<sup>13</sup> Można by zakreślić całą drogę pomiędzy poprzednim cytatem z Freuda a tą notatką napisaną u kresu jego życia, 22 sierpnia 1938: „Możliwe, że przestrzenność jest projekcją rozciągłości aparatu psychicznego. Prawdopodobnie nie jest żadną inną pochodną. Zamiast warunków *a priori* aparatu psychicznego według Kanta. Psychika jest rozciągnięta, więcej nie wiadomo”. Z. Freud, *Résultats, idées, problèmes*, II, 1921-1938, PUF, Paris 1985, s. 288. Przemyslenie zagadki tej „rozciągłości” stanowi z pewnością jedno z najtrudniejszych zadań Freudowskiej metapsychologii. Świadczy o tym na przykład długa próba Lacana przejścia z *topiki* w *topologię*. Por. także ostatnie prace P. Fédidy, streszczone w *Théorie des lieux*, „Psychanalyse à l’université” XIV, 1989, nr 53, s. 3-14, oraz nr 56, s. 3-18.

<sup>14</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 246.

ną syntezę, w ścisłym znaczeniu: „sen jest niejako *inaczej* wycentrowany”, mówi Freud, a owo *inaczej* dotyka elementów sensu, przedmiotów, figur, ale także intensywności, wartości<sup>15</sup>. *Inaczej* nie przestaje oddziaływać i podróżować. Obsadza wszystko. Jest dawcą paradoksalnego prawa – a raczej przymusu – które jest prawem labilności, prawem braku-reguły. Prawem natarczywego wyjątku, prawem lub *zwierzchnikiem tego, co się samo wyklucza* w tym, co widzialne, jak i tym, co czytelne oraz w logice zdaniowej.

Oto dlaczego Freudowska analiza „środków przedstawiania” lub „wyobrażania” snu (*Darstellungsmittel des Traums*) rozwinie się jako teoretyczna praca zarówno otwarcia logiki, jak i otwarcia obrazu. W rzeczywistości to właśnie pod kątem jego „niezdolności do przedstawiania relacji logicznych” zostaje wprowadzone obrazowanie snu<sup>16</sup>. Lecz negatywność, która wyłania się z tego stwierdzenia, wciąż nie ma nic wspólnego z ideą jasnej i prostej prywatności. Negatywność staje się pracą – pracą przedstawienia, pracą *Darstellung*. Praca snu, pozbawiona zdolności przedstawienia – usensownienia, uczynienia widzialnymi i czytelnymi – relacji czasowych, zadowoli się więc *przedstawieniem* w całości, widzialnie, elementów, które dyskurs przedstawiający (lub przedstawienie dyskursywne) normalnie różnicowałby lub wydedukował. Relacja przyczynowa zniknie w obliczu *równoczesności*<sup>17</sup>. „Częstotliwość” stanie się „wielokrotnością”, a wszystkie relacje czasowe staną się na ogół stosunkami miejscowymi<sup>18</sup>. Podobnie, pisze Freud, „marzenie senne nie może w żaden sposób wyrazić alternatywy «albo albo»; łączy jej elementy w pewien ciąg, jako ekwiwalenty” – czyli raz jeszcze jako współobecne: przedstawi zatem w całości wszystkie możliwości alternatywy „choćby wykluczają się one prawie wzajemnie” z logicznego punktu widzenia<sup>19</sup>. W końcu:

Bardzo mocno rzuca się w oczy stosunek marzenia sennego do kategorii *przeciwieństwa* i *sprzeczności*. Kategorie te zostają po prostu zarzucone, wydaje się bowiem, że „nie” dla snu nie istnieje. Sen wykazuje szczególne zamiłowanie do sprzeczności przeciwieństw do jedności lub do przedstawiania ich jako czegoś jednego. Marzenie senne przecież z wielką swobodą przedstawia dowolny element przez jego przeciwieństwa, toteż zrazu nie wiadomo nic o jakimś elemencie zdolnym do utworzenia przeciwieństwa, niezależnie od tego, czy w myśli sennej znajduje się on pozytywnie czy negatywnie<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Tamże, s. 265.

<sup>16</sup> Tamże, s. 271 (i ogólnie s. 269-291)

<sup>17</sup> Tamże, s. 272-273.

<sup>18</sup> Z. Freud, *Rewizja teorii marzenia sennego. Wykłady ze wstępu do psychoanalizy*, tłum. P. Dybel. Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 30.

<sup>19</sup> *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 275.

<sup>20</sup> Tamże, s. 275-276.

W ten sposób kruszy się grunt pewności. Wszystko staje się możliwe: współobecność może oznaczać zgodę i niezgodę, zwykła obecność może oznaczać rzecz i jej przeciwieństwo. A zwykła obecność będzie mogła być wynikiem współobecności (według mechanizmu *identyfikacji*), a nawet wynikiem współobecności antytetycznej i wbrew naturze (według mechanizmu *formacji mieszanej*). Wraz z pewnością kruszy się inna strona *mimèsis*: „Możliwość tworzenia formacji mieszanych zawiera ponadto cechy, jakie często użyczają marzeniu sennemu znamion czegoś fantastycznego, dzięki nim bowiem wprowadzane są do snu elementy, które w rzeczywistości nigdy nie mogły stanowić przedmiotu postrzegania”<sup>21</sup>. Wszystkie kontrasty i wszystkie różnice wykrystalizują się w substancji jedynego obrazu, podczas gdy ta sama substancja zrujnuje całą filozoficzną esencję w pokawałkowaniu swego podmiotu. Taka właśnie jest drażniąca poetyka marzenia sennego: czas się w nim wywraca, rozdziera się, a wraz z nim logika. Skutki nie antycypują swych przyczyn, one są swymi przyczynami, lecz również ich negacją. „Poza tym odwrócenie, przemiana w przeciwieństwo, to jedno z najbardziej ulubionych, najwzszechstronniejszych zastosowań, zdolnych do przedstawienia środków pracy marzenia sennego”, stwierdza Freud, zauważając ten sam typ pracy na poziomie *afektów* związanych z obrazami marzenia sennego<sup>22</sup>. Tym samym przedstawienie oderwie się od siebie tworząc afekt przedstawienia oraz afekt siebie samego, jak gdyby praca marzenia była poruszana paradoksalną stawką wizualności, która jednocześnie *narzuca się*, niepokoi nas, naciera i śledzi nas – w miarę nawet jak *nie wiemy*, co w niej nas niepokoi, o jaki niepokój chodzi i co on może oznaczać...

Już ten skrótowy ogląd problematyki Freudowskiej pozwala zauważyć, jak bardzo wizualna logika obrazu – jeśli termin „logika” ma jeszcze jakiś sens – łamie tutaj jasne pewniki myśli, która wyrażałaby się w klasycznych terminach *disegno* lub w Kantowskich terminach schematu i monogramu. Należałoby z pewnością uchwycić dokładniej, jak udaje się Freudowi wytłumaczyć w pracy marzenia sennego wszystkie te zorientowane i zdeorientowane gry przesunięcia; wytłumaczyć, jak użycie „spreparowanych symboli” spleta się z wymyśleniem niesłychanych wartości symbolicznych, poszczególnych cech, których nic nie pozwalało przewidzieć; wyjaśnić także, jak są wypracowywane struktury języka, w którym gramatyka i kod nie miałyby *jednak* innego prawa poza prawem zniknięcia; uchwycić, jak tworzy się niezwykła wymiana form werbalnych i form przedmiotowych wokół ciągów skojarzeń; jak absurdalność współbrzmi z kalkulacją i wytężonym rozumowaniem; jak cała ta praca, cały ten wy-

<sup>21</sup> Tamże, s. 280.

<sup>22</sup> Tamże, s. 282 i 403.

móg, wszystkie te wybory zmiierają *jednocześnie* do uczynienia z obrazu operatora przyciągania i „regresji” w technicznym znaczeniu słowa – znaczeniu topicznym, formalnym i czasowym – wprowadzonym przez Freuda<sup>23</sup>. Aby uchwycić w pełni to rozdarcie, wprowadzone do klasycznego pojęcia obrazu, należałoby w końcu uświadomić sobie kłopotliwą grę, którą praca snu rozwija wobec tego, co zwykle nazywamy podobieństwem.

Albowiem to z podobieństwa marzenie senne czerpie istotną część swej wizualnej mocy. Wszystko we śnie przypomina lub zdaje się nosić enigmatyczne znamię podobieństwa. Ale w jaki sposób? O jakie podobieństwo chodzi? Tu kryje się cały problem. Tymczasem Arystoteles nie na darmo przestrzegał we wstępie do swej *Poetyki*, że naśladowanie i podobieństwo mogą całkowicie zmienić sens, w zależności od różnic w *spodobach, przedmiotach, lub trybach*<sup>24</sup> – ale my jesteśmy regularnie kuszeni (i to bardziej niż kiedykolwiek od czasów Vasarięgo) do sprowadzenia wszelkiego podobieństwa do modelu imitującego rysunku renesansu (lub do pojęcia, które od czasów Vasarięgo wyrobiliśmy sobie o rysunku i renesansie). Trzeba powtórzyć, że praca marzenia sennego ukazuje się jako praca podobieństwa, które niewiele ma wspólnego z *zeichnerische Komposition*, z kompozycją graficzną, z *disegno* Vasarięgo. Podobieństwo *pracuje* w marzeniu sennym – nawet przed ujawnieniem się, jak drewno przed popękaniem – ze skutecznością, o której Freud nas z góry uprzedza mówiąc, że używa ona „niezliczonych sposobów” (*mit mannigfachen Mitteln*), aby osiągnąć swe cele<sup>25</sup>. Tym samym podobieństwa dają jednocześnie „pierwsze podstawy wszelkiej konstrukcji marzenia sennego” oraz niezwykle rozgałęzienia, które zdolny jest wzbudzić każdy element snu, ponieważ „nie pozbawiony zaś znaczenia fragment pracy marzenia sennego polega na tym, by tworzyć [więzy podobieństwa], o ile już istniejące nie mogą dotrzeć do snu wskutek cenzury oporu”<sup>26</sup>...

Zdrowy rozsądek mówił nam, że akt podobieństwa polegał na ujawnianiu *jedności formalnej* i idealnej dwóch przedmiotów, dwóch osób lub dwóch oddzielnych substratów materialnych; tymczasem praca marzenia sennego daje Freudowi okazję położenia akcentu na wektor *kontaktu*, materialnego i nieformalnego (*Berührung*), który pobudza w obrazie oni-

<sup>23</sup> Tamże, s. 292-293, 298. Tenże, *Rewizja teorii marzenia sennego*, s. 22. Tenże, *Complément métapsychologique à la théorie du rêve, Métapsychologie*, Gallimard, Paris 1968, s. 125-146.

<sup>24</sup> Według Arystotelesa sztuki naśladowcze „różnią się między sobą z trzech względów: ze względu na odmienne środki, różne przedmioty i odmienny sposób naśladowania”. *Poetyka*, 1, 1447a, tłum. H. Podbielski, BN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 4.

<sup>25</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 276-277.

<sup>26</sup> Tamże.

rycznym procesy lub drogi podobieństwa<sup>27</sup>. Podobieństwo nie będzie już oznaczać faktycznego stanu, lecz *proces*, figurację w działaniu, która nadchodzi, powoli lub nagle, aby mogły się zetknąć dwa elementy do tej pory rozdzielone (lub rozdzielone porządkiem dyskursu). Podobieństwo nie jest już odtąd inteligibilną cechą, lecz głuchym ruchem, który rozchodzi się i odkrywa nieuchronny kontakt zakażenia, kolizji lub ognia. Zdrowy rozsądek mówił nam z drugiej strony, że akt podobieństwa zakładał istnienie *dwóch*: dwóch oddzielnych podmiotów, pomiędzy którymi zostałyby zbudowane idealne połączenie, jak delikatne przerzucenie mostu, zawieszzonego pomiędzy dwoma górami; tymczasem praca marzenia sennego pokazuje nam, że podobieństwo potrafi się pośpieszyć, wykonać *węzeł* lub stworzyć konglomerat, że potrafi zniszczyć delikatny dualizm i zrujnować wszelką możliwość porównania, czyli przedstawiania się, czyli wyraźnego rozpoznania czegoś w tym podobieństwie, które po prostu się jawi. Taka byłaby konsekwencja, którą narzuca w marzeniu sennym „tendencja do kondensacji”, którą Freud przywołuje, aby wytłumaczyć fakt, że „co wspólne, co usprawiedliwia (...) zjednoczenie obu osób, może być przedstawione w marzeniu sennym lub *nie*”:

Identyfikacja lub utworzenie osoby mieszanej z reguły służy właśnie temu, by umożliwić zaoszczędzenie tego, co wspólne. Zamiast powtarzać: „A jest nastawiony wobec mnie wrogo, ale B też”, tworzę we śnie z A i B osobę mieszaną, lub przedstawiam sobie A w akcji innego rodzaju, która charakteryzuje nam B. Utworzona w ten sposób osoba senna wychodzi mi naprzeciw we śnie w jakimś nowym powiązaniu, z tego zaś, że oznacza ona zarówno A, jak też B czerpię usprawiedliwienie do tego, by w odpowiednim miejscu objaśniania marzeń sennych włączyć to, co wspólne im obu, to znaczy wrogie nastawienie wobec mnie. W ten sposób często osiągam wręcz nadzwyczajną kondensację treści sennej; mogę sobie oszczędzić bezpośredniego przedstawienia nader skomplikowanych związków łączących mnie z jakąś osobą, jeśli dołączyłem do niej jeszcze jedną, która ma takie samo prawo do części tych stosunków. Łatwo zrozumieć, w jakim stopniu owo przedstawienie przez identyfikację (*Darstellung durch Identifizierung*) może służyć obejściu cenzury oporu, która narzuca pracy marzenia sennego tak twarde warunki<sup>28</sup>.

Zdrowy rozsądek mówił nam w końcu, że podobieństwo zostało uczynione, aby ustanowić pomiędzy dwoma elementami coś w rodzaju pojednania *tego samego*; praca marzenia sennego przerwie od środka blask takiego pojednania. Kiedy *to samo* jest przedstawione, mówi nam Freud, „zwykle jest to zachęta do poszukiwania innej, utajonej cechy wspólnej, której przedstawienie uniemożliwiła cenzura. W pewnym sensie na rzecz umożliwienia zobrazowania tej cechy dokonało się przesunięcie (*Verschiebung*) w odniesieniu do tego, co wspólne”<sup>29</sup>. Co z tego wynika? To miano-

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 278.

<sup>29</sup> Tamże, s. 278.

wicie, że ta mimetyczna samość jest stale burzona przez pracę przesunięcia, w podobny sposób jak dualizm biegunów podobieństwa jest nieustannie rujnowany przez pracę kondensacji. Tak więc podobieństwo nie pokazuje już *Tego Samego*, lecz zostaje skażone innością, podczas gdy podobne do siebie elementy zderzają się tworząc chaos – „formację mieszaną” – która czyni niemożliwe ich wyraźne rozpoznanie jako elementów. Nie ma więc już „elementów” posiadających jakąś wartość, lecz istnieją jedynie związane relacje, krystalizujące się pasaż. Toteż ten rodzaj *wzburzonego zacieśnienia* podobieństwa zawiera pewną wiążącą przesłankę dla naszej wypowiedzi, jest nią niezniszczalny splot *formacji w deformacji*. Kiedy Freud kładzie nacisk na brak realizmu mieszanych obrazów oraz na fakt, że nie odpowiadają one już wcale zwykłym przedmiotom naszego postrzegania wzrokowego – mimo lub raczej z powodu ich wizualnej intensywności – wprowadza nas w przestrzeń pojęcia podobieństwa, które za swój ostateczny wynik uznaje „odwrócenie, przekształcenie w przeciwieństwo” (*die Umkehrung, Verwandlung ins Gegenteil*)<sup>30</sup>.

Tym samym „mechanizmy obrazowania marzenia sennego” – albowiem to pod tym właśnie hasłem Freud wprowadził nas w te wszystkie paradoksy – kończą wraz z podobieństwem podcinanie tego, co rozumiemy zwykle przez „przedstawienie figuratywne”. Marzenie senne posługuje się podobieństwami tylko po to, by „nadać przedstawieniu pewien stopień deformacji (*ein Mass von Entstellung*), tak że na pierwszy rzut oka marzenie senne wydaje się całkowicie niezrozumiałe”<sup>31</sup>. Oto, co zdaje się oddalać ostatecznie *zdolność do figuralności* w trakcie pracy marzenia sennego – które każdej nocy nawiedza nas w samotności – oraz w kulturalnym świecie *wyobrażeń [figurations]* malowanych lub rzeźbionych, które każdej niedzieli chodzimy podziwiać wraz z rodziną do muzeum ... Tymczasem wszystko nie jest takie proste, tak stanowcze, jak się wydaje i Freud na tym nie poprzestaje. Dwadzieścia pięć stron po tym, jak wzbudził przeciw metaforze *disegno* metaforę rebusu, powraca w osobliwy sposób do tego samego paradygmatu sztuk plastycznych. Ale w jakim celu? Aby wypracować homologię przedstawień? Aby pogłębić nieodwołalną różnicę? Nic podobnego. Freud wysuwa paradygmat piktoralny tylko po to, by paradoksalnie przejść od *rozdarcia* do *defiguracji*. Widziane pod kątem braku, niedostatku – „braku zdolności ekspresji” logicznej (*diese Ausdrucksfähigkeit abgeht*) – sztuki plastyczne zostaną tutaj przywołane w związku z figuratywnością marzenia sennego; nie na darmo odnajdujemy w pismach Freuda lapidarną a trafną wskazówkę, że przyczyna „braku zdolności ekspresji” w sztukach plastycznych leży w naturze stosowanego materiału (*in dem Material*), tak jak brak zdolności ekspresji „musi

<sup>30</sup> Tamże, s. 280 i 283.

<sup>31</sup> Tamże, s. 283.

tkwić w materiale psychicznym (*am psychischen Material*), którym dysponuje marzenie senne<sup>32</sup>. A następujący potem słynny fragment, przywołujący średniowieczny proceder umieszczania banderol u ust namalowanych postaci, służy tylko do podkreślenia *zanikającego paradygmatu sztuk wizualnych*, owego dyskursu lub słowa (*die Rede*), które malarz – pozwala sobie wyobrazić – a których „nie umiał przedstawić na obrazie”<sup>33</sup>.

Freud poruszał w ten sposób kwestię tego, co obrazowalne pod kątem rozdarcia lub konstytutywnego defektu. Tymczasem, będąc daleki od znalezienia w nich argumentu na niemożność wypowiedzenia słowami lub czegoś w rodzaju neoromantycznej filozofii nieobrazowalnego, odwoływał się do owej, prawie „eksperymentalnej”, koncepcji *pracy* obrazowania, rozpatrywanej *wraz z jego rozdarciem* – z jego dokonującym się rozdarciem. Znajdowalibyśmy się więc w przykładowym i dotykającym miejscu radykalnej różnicy w stosunku do tego, co Cassirer miał uznać kilka lat później za „funkcję symboliczną” lub za „funkcję” w ogóle. Freud rzeczywiście proponuje inne rozumienie „braku zdolności ekspresji” marzenia sennego niż jako prostej i zwykłej prywacji, co oznacza, że relacje logiczne, pozbawione zdolności przedstawienia w marzeniu sennym, będą *zobrazowane* jako takie *mimo wszystko... za pomocą właściwej defiguracji*: „udziałem marzenia sennego – pisze Freud – stała się możliwość uwzględnienia poszczególnych związków logicznych między swymi myślami za pomocą odpowiedniej modyfikacji właściwego przedstawienia sennego”<sup>34</sup>.

Rozumiemy więc, że brak, rozdarcie funkcjonuje w marzeniu sennym jako siła sprawcza czegoś, co jest między pragnieniem a przymusem – przymuszającym pragnieniem obrazowania. Obrazować mimo wszystko, zatem zmuszać, zatem rozdzierać. A w tym przymuszającym ruchu *rozdarcie otwiera figurę* na wszystkie sensory, które może obrać czasownik „otwierać”. Staje się ono zasadą i energią – które zostają wzbudzone przez efekt rozdarcia, a mianowicie poprzez nieobecność – pracy obrazowalności. Drażąc poprzez swą pracę przedstawienie *przyzywa* figurę i jej prezentację (*Darstellung*), włącza nieskończony proces obejścia, który charakteryzuje w sposób zasadniczy samo pojęcie figury. *Tropos* lub *figura* dają zawsze, jak wiemy, pojęcie obrotu lub obejścia<sup>35</sup>. Są obejściem

<sup>32</sup> Tamże, s. 271.

<sup>33</sup> Tamże, s. 271.

<sup>34</sup> Tamże, s. 271: „...so hat sich auch für den Traum die Möglichkeit ergeben, einzelnen der logischen Relationen zwischen seinem Traumgedanken durch eine zugehörige Modifikation der eigentümlichen Traumdarstellung Rücksicht zuzuwenden”.

<sup>35</sup> Oto dlaczego tłumaczenie *Darstellbarkeit* („przedstawialność”) przez *figuralność* jest słuszne: włącza ono wiekową tradycję „tropologii” greckiej i łacińskiej we władzę słów *tropos* i *figura*, wskazując jednocześnie na cechę „obecności” i oddziaływania, których nośnikami są ich efekty (same figury).

prezentacji i rozumiemy lepiej, dlaczego, gdy przyjrzeć się środkom obrazowania marzenia sennego, bezużyteczne okazuje się usiłowanie dokonania rozróżnienia między tym, co pochodzi z języka, a tym, co pochodzi z tego, co widzialne. Prawdą jest przeto, że problem leży gdzie indziej, że tak rozumiana figura udaremnia przez swą obfitość retoryczną zwykłą czytelność dyskursu oraz że udaremnia poprzez swą siłę przedstawiającą zwykłą widzialność „figuratywnego” przedstawienia w akademickim znaczeniu tego słowa.

Być może nie wyciągnie się nigdy konsekwencji z takiej *figuralnej gry* – gry, poprzez którą rozdarcie dokonuje obejścia, aby obejście przedstawiło się wizualnie. W tym sensie rozdarcie otwiera – zarówno na złożoność twórczą pracy marzenia sennego, jak na uporczywą nieprzejrzystość swego „regresywnego” charakteru. Pobudza pstrokatą obfitość figur, nie narzuca również białej niezawisłości swego otwarcia na pustkę. *Otwiera*, jak powiedziałem, tworzy nieprzerwane konstelacje, nieprzerwane produkcje wizualne, które nie sprawiają, że „brak” zostaje przerwany, wręcz przeciwnie – dają mu oprawę i podkreślają go. Tej uporczywości – albo lepiej: natarczywości – tego, co negatywne, odpowiada w pewien sposób paradoks podobieństwa, z którym Freud borykał się przy okazji marzenia sennego i symptomu. Paradoks, który oznaczał, że przypominanie było równe byciu niepodobnym oraz że *obrazowanie* [*figurer*] było równe *defigurowaniu*, ponieważ obrazowanie „mimo wszystko” i „ujawnianie” niewyraźnych jako takich odpowiadało „odpowiedniej modyfikacji właściwego przedstawienia sennego”<sup>36</sup>...

Z tego paradoksu Freud nigdy nie zrezygnuje, powracać będzie do niego za każdym razem, gdy będzie omawiać przedstawienie *formacji nieświadomego*, na przykład kiedy będzie podkreślać charakter deformacyjny (*Entstellung*), jaki ma wszelka „formacja symptomu” (*Symptom-bildung*). Znajdujemy na końcu rozdziału o pracy marzenia sennego słynne zdanie, którego pozorna prostota nie powinna przesłonić głębokiej teoretycznej lekcji: że „praca marzenia sennego ani nie myśli, ani nie kalkuluje”; że „w sposób bardziej ogólny, nie wydaje sądów” (*urteilt überhaupt nicht*), co prowadzi nas na antypody tej *Urteilkraft*, tego „osądu”, z którego wychodziła jeszcze cała filozofia Kantowska. Sądzenie i jego „funkcja” zostaną więc zastąpione przez „pracę” – pracę znacznie mniej syntetyczną, a bardziej głębinową niż wszystkie funkcje świata... pracę, która „zadawała się przekształcaniem”<sup>37</sup>. Słowo to oznacza tutaj *i* formację, *i* deformację – na pewno zaś utratę „formy” (w znaczeniu *Idei*).

<sup>36</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 271.

<sup>37</sup> Tamże, s. 434.

Jak jednak ma się przywołanie pracy marzenia sennego do naszego problemu? Czyż Freud nie przestrzegał nas od początku przed wszelkim „artystycznym rozumieniem” pracy marzenia sennego, zdecydowanie odróżniając rebus, przedstawiony jako paradygmat oniryczny, od potocznej idei marzenia sennego, pojmowanego jako przedstawiający rysunek? Bez wątpienia zaś umieszczenie „artystycznych” przykładów w tekście Freudowskim nie wystarczy, aby nam wyjaśnić głęboką wartość takich przypadków. Kwestia Freudowskiej estetyki, kwestia wiedzy o tym, co Freud myślał o sztuce lub jak miał nadzieję przedstawić na sposób psychoanalityczny twórczość artystyczną – wszystkie te pytania pozostają wątpliwe w samym swym sformułowaniu, nie należą także do problematyki tej wypowiedzi. Problem jest jednak inny: chodzi tylko – a to już dużo – o zrozumienie tego, w jaki sposób Freudowskie pojęcie *figuralności*, skoro, jak to powiedzieliśmy, „otwiera” klasyczne pojęcie przedstawienia, może dotyczyć naszego spojrzenia na obrazy sztuki. Krótko mówiąc, gdzie przedstawienie, które „otwiera się”, może nam pokazać coś więcej, niż to, co nazywamy zwykle przedstawieniami malarskimi.

Z namalowanymi lub wyrzeźbionymi obrazami nie stykamy się tak, jak spotykamy z wizualnymi obrazami naszych snów. Pierwsze ukazują się jako dotykalne przedmioty; można nimi manipulować, kolekcjonować je, klasyfikować i zachowywać. Drugie bardzo szybko znikają jako określone przedmioty i z wolna rozplývają się, aby stać się zwykłymi chwilami – niezrozumiałymi chwilami – nas samych, pozostałościami naszych losów, nie dającymi się sklasyfikować strzępami naszych „subiektywnych” istnień. Obrazy sztuki poruszają się we wspólnocie ludzi i do pewnego punktu możemy powiedzieć, że są zrobione po to, by były zrozumiałe, a przynajmniej skierowane do kogoś, wspólnie przeżywane, przejęte przez innych. Natomiast obrazy z naszych marzeń sennych nie proszą nikogo, by je zabrać czy zrozumieć<sup>38</sup>. Największa różnica polega jednak z pewnością na tym, że przed obrazami sztuki jesteśmy rozbudzeni – stan przebudzenia daje jasność umysłu, daje siłę naszemu *widzeniu* – podczas gdy w obrazach marzenia sennego śpimy lub raczej jesteśmy odgraniczeni przez sen – tym partnerskim wyizolowaniem, które nadaje być może siłę naszemu *spojrzeniu*.

Obrazy nie są oczywiście marzeniami sennymi. Widzimy je wszyscy z otwartymi oczyma, lecz być może to właśnie nam przeszkadza i sprawia, że coś w nich tracimy. Słusznie zauważył Lacan, że „w tak zwanym stanie czuwania ma miejsce elizja spojrzenia, elizja sprawiająca, że to nie tylko ogląda, ale że *to pokazuje*”<sup>39</sup>. „To pokazuje” w marzeniu sennym, po-

<sup>38</sup> Tamże, s. 294.

<sup>39</sup> J. Lacan, *Le séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s. 72.

nieważ „to się przedstawia” – z całą siłą, którą może mieć u Freuda czasownik *darstellen* – i „to ogląda” za sprawą samej wizualnej obecności przedstawionego... Nasza hipoteza jest w gruncie rzeczy bardzo banalna i bardzo prosta: na figuratywnym obrazie malarskim „to przedstawia” i „to się widzi” – a przecież coś mimo wszystko na nim się pokazuje, na nim się ogląda, na nim nas ogląda. Cały problem polega oczywiście na zakreśleniu ekonomii tego *mimo wszystko* i na przemyśleniu statusu tego *czegoś*.

Jak to nazwać? Jak do tego podejść? To *coś* i to *mimo wszystko* znajdują się w miejscu rozwarcia i pęknięcia: widzenie rozdziera się w nim pomiędzy zobaczeniem a oglądaniem, obraz rozdziera się między przedstawianiem a przedstawianiem się. W tym rozdarciu pracuje zatem coś, czego nie mogę pochwycić – lub co nie może mnie pochwycić całkowicie, trwale – ponieważ ja nie śnię, a co jednak dotyka mnie w widzialności obrazu jako efemerycznym i częściowym wydarzeniu spojrzenia. Jeśli jest prawdą, że marzenie sennie daje każdej nocy okazję do całkowicie rozwiniętej wizualności i do zupełnie niezawisłego panowania spojrzenia – jeśli jest to prawda, to mogę dotknąć tego *czegoś* z obrazu tylko poprzez paradygmat, nie marzenia jako takiego (czymże jest w gruncie rzeczy marzenie jako takie? nikt tego nie wie), ale paradygmat *zapomnienia marzenia sennego* (znamy to wszyscy każdego ranka, czyli doświadczamy, czym to jest). Inaczej mówiąc: do wizualnego wydarzenia obrazu dochodzi tylko dzięki temu rozdarcu, które rozdziela przed nami to, co jest przedstawione jako przypomnienie i *wszystko to, co przedstawia się jako zapomnienie*. Najpiękniejsze estetyki – również te najbardziej desperackie, jako skazane na ogół na niepowodzenie lub szaleństwo – są zatem estetykami, które pragnąc otworzyć się całkowicie na wymiar wizualności, postulują zamknąć oczy przed obrazem, by już go nie widzieć, ale tylko go oglądać i nie zapomnieć tego, co Blanchot nazywał „inną nocą”, nocą Orfeusza<sup>40</sup>. Te szczególne estetyki są jednak odosobnione, obnażają się w nie-wiedzy i nie wahają się nazwać *widzeniem* tego, czego nikt obudzony nie widzi<sup>41</sup>. Zaś my, historycy czy historycy sztuki, którzy pragniemy wiedzieć, którzy budzimy się każdego ranka z poczuciem wizualności snu, *niezawisłej lecz zapomnianej*, pozostajemy tylko z pismem lub z słowem, pozwalającym

<sup>40</sup> Por. M. Blanchot, *Le regard d'Orphée, L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1968, s. 227-234.

<sup>41</sup> Wobec czego *mistyczny* podmiot w historii nie tworzy nic innego, jak rozwijanie w imię Innego (jego Boga) doświadczalnej estetyki, doświadczonej i napisanej. Tymczasem, mówiąc skromniej, wymiar *spojrzenia śpiącego* byłby obecny w „dwóch godzinach zadumanego i rozmarzonego podziwu”, które Dora mogła spędzić przed *Madonną Sykstyńską* Rafaela... Por. G. Didi-Huberman, *Une ravissante blancheur, Un siècle de recherches freudiennes en France*, Erès, Toulouse 1986, s. 71-83.

uczynić z tego zapomnienia ewentualną podstawę naszej wiedzy, zwłaszcza jej punkt ucieczki, jej punkt ucieczki w stronę nie-wiedzy.

Być może zrozumie się tu lepiej wagę paradygmatu marzenia sennego. Dlaczego zwłaszcza jest ono paradygmatem? Mniej dla obiektu interpretacji – mianowicie dzieła sztuki, które chciałoby się „porównać” do marzenia sennego – niż dla *wezwania do interpretacji*, zgodnie z formułą wypowiedzianą przez Pierre’a Fedidę we własnym polu psychoanalizy: „To, co odkrywa teoria, jest bezpośrednio zależne od *Traumdeutung* jako praktyki marzenia sennego. Teoria otrzymuje tutaj swoje początkowe znaczenie tylko ze względu na status nabyty przez słowo interpretacji i jako taka jest przyciągana przez marzenie senne”<sup>42</sup>. Zapomnienie snu odgrywa w tym przyzywaniu absolutnie decydującą rolę, gdyż skupiając „materię snu”, przedkłada interpretacji samą nieprzejrzystość swego „punktu ucieczki”:

To, co zostaje z marzenia sennego w chwili przebudzenia, jest skazane na fragmentaryczność i w ten sposób analiza to rozumie. Skazane na rozbitcie na kawałki, nie ma prowadzić do symbolicznej syntezy lub totalizującej interpretacji. Tak jak wspomnienie marzenia sennego nie dotyczy sprawności intelektualnej, tak samo zapomnienie nie jest związane z wadą pamięci lub osądu. Tak samo jak wątpliwość dotycząca wspomnienia snu, zapomnienie związane jest z zaburzeniami myśli znanymi pod nazwą *déjà-vu*, raz już opowiedzianego, fałszywego rozpoznania, etc. Zapomnienie marzenia sennego skupia tym sposobem *materię snu*, w której on się dzieje i jest także wrażliwością jego słowa. Zapomnienie jest tym, od czego i tym, w stronę czego rysuje się *centrum* marzenia sennego – tak samo jak jest punktem ucieczki interpretacji”<sup>43</sup>.

Chociaż zanikający – punkt ucieczki wszak istnieje. Jest tu, przed nami – choćby nawet naznaczony zapomnieniem. Wyobraźmy sobie nas samych przed obrazem jak w sytuacji symetrycznej (a więc nie tożsamej) do sytuacji marzenia sennego: porządek reprezentacji funkcjonowałby tylko na łożu *nocnych śladów*, zapomnianych jako takich, lecz stanowiących *materię do oglądania*. Nakazujących nam połączyć przestrzeń śladu – lub czas śladu – z istotną wizualnością obrazu, jego siłą spojrzenia, siłą bycia oglądanym i oglądania nas, siłą odgraniczania nas i dotykania nas. To z pewnością owa modalność *mimo wszystko*, którą staraliśmy się rozpatrzeć: w jasnym przebudzeniu, które zakłada nasz stały stosunek do widzialnego, w idealnej pełni, którą dostarczają układy przedstawienia, coś – jakiś ślad, a więc znamię zapomnienia – przychodzi lub powraca *mimo wszystko*, przynosząc swój nocny niepokój, swoją wirtualną moc. Coś, co zniekształca świat form przedstawionych, jakby jakaś materia zjawiała

<sup>42</sup> P. Fédida, *La sollicitation à interpréter*, „L’écrit du temps”, 1983, nr 4, s. 6.

<sup>43</sup> Tamże, s. 13. O zapominaniu snów por. Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 432-449.

się, by zniekształcić formalną doskonałość jakiejś cechy. Coś, co należy nazwać *symptomem*, o ile jest prawdą, że nie ma symptomu – w sensie Freudowskim – bez jakiejś pracy zapomnienia.

Jest oczywiście, że sam fakt uwzględniania takiego wymiaru, kiedy spoglądamy na obrazy sztuki, modyfikuje w szczególny sposób warunki naszej wiedzy, zarówno jej praktykę, jak i jej granice teoretyczne. *Co jest wiedzą symptomu wizualnego*, jeśli symptom związa się w/na naszych oczach, obnaża nas, rozdziera nas, podważa nas, bada naszą zdolność zapominania? Na to pytanie wypada odpowiadać co najmniej na dwa sposoby: najpierw szukając takiej wiedzy w historii figur, ponieważ absurdem byłoby wyobrazić sobie jakąś ścisłą „nowoczesność” symptomu – i ponieważ jesteśmy od zawsze wydani na łaskę symptomu, tak w naszych własnych oczach jak gdzie indziej<sup>44</sup>. Następnie próbując wyciągnąć dla nas metodologiczne i krytyczne konsekwencje, które praca Freudowska wywołała w swym własnym polu, w swym własnym twarzą w twarz z symptomem. Otóż, w tym ostatnim punkcie, sytuacja wydaje się tyle jasna, co delikatna: symptom zabrania, używając cytowanych już słów Pierre’a Fedidy, wszelkiej „syntezy symbolicznej” i wszelkiej „interpretacji totalizującej”<sup>45</sup>. Jako praca marzenia sennego i jako praca pozostałości, symptom przedstawia się tylko poprzez częściowe rozdarcie i defigurację, której każe doświadczyć w środowisku, w którym się wydarza. W tym samym stopniu co marzenie senne, symptom rozpatrywany jako „formacja nieświadomości” wzbronił Freudowi od razu wkroczyć na drogę idealistycznej, transcendentalnej lub metafizycznej metapsychologii, czyli na drogę wiedzy zunifikowanej w swej podstawie lub zunifikowanej przez swoją założycielską podstawę. Przedrostek *meta*, który niesie z sobą słowo *metapsychologia*, należy zatem rozumieć odwrotnie od tego, co rozumiemy wypowiadając słowo *metafizyka*. Bowiem metapsychologia Freudowska rozwinęła się najpierw jako uporczywe stwierdzenie *niespójności syntez* – poczynając od samego pojęcia „ja” lub „świadomość” – co czyni z niej postawę poznawczą „oporu wobec pokusy syntezy”<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> W ważnym tekście Carlo Ginzburg starał się podać rozumienie jednocześnie historyczne i teoretyczne „paradygmatu wskaźnikowego” oraz symptomu. Nie podzielał jego konkluzji, dotyczących w szczególności obrazu Freuda żadnego szczegółów i „policyjnego inspektora”, bliskiego w gruncie rzeczy Sherlockowi Holmesowi, pozwolę sobie przenieść gdzie indziej rozwinięcie tej dyskusji. Por. C. Ginzburg, *Traces – Racines d'un paradigme indiciaire*, tłum. M. Aymard, *Mythes, emblèmes, traces – Morphologie et histoire*, Flammarion, Paris 1989, s. 139-180.

<sup>45</sup> P. Fédida, *La sollicitation à interpréter*, s. 13.

<sup>46</sup> Tenze, *Technique psychanalytique et métapsychologie, Métapsychologie et philosophie* (IIIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1984), Les Belles Lettres, Paris 1985, s. 46.

Konsekwencja takiej postawy może sprawić, że każdy szanujący się badacz pozytywistyczny zblednie z trwogi. Albowiem stajemy w obliczu symptomu, tak jak wobec pewnego przymusu do nie-rozumu, według którego fakty nie dają się odróżnić od fikcji, według którego fakty są fikcyjne z istoty, a fikcje skuteczne. Z drugiej strony, interpretacja analityczna – jedyna możliwa postawa w obliczu pracy marzenia sennego lub symptomu – nie robi często nic innego, jak tylko „pozbawia słowa znaczeń”, wysuwa słowo tylko po to, aby „je dosłownie wyrwać ze słownika i z języka”, jest sposobem jego „desygnifikacji”<sup>47</sup>. Kiedy Freud miał do czynienia ze względnie spójnym marzeniem sennym, zamiast cieszyć się taką przystańią zrozumiałości, łamał wszystko na kawałki i rozpoczynał od resztek, pamiętając, że „wtórne opracowanie” (*sekundäre Bearbeitung*) przesłoniło jakby ekranem pracę marzenia sennego jako takiego<sup>48</sup>. Kiedy na przykład wobec przypadku Schrebera wysunął termin „racjonalizacji” (*Rationalisierung*), wprowadzony w 1908 przez Ernesta Jonesa, to tylko dla wywołania kompulsji obronnej lub formacji reakcyjnej, która przybrała maskę rozumu – a tym samym graniczyła z delirium<sup>49</sup>. W końcu Freud ośmielił się głosić jako metodę interpretacji to, co w żargonie historyków często uchodzi za najcięższą obelgę: mianowicie „nadinterpretację” (*Überdeutung*) – wszak nieuniknioną metodologicznie odpowiedź na „naddeterminację” (*Überdeterminierung*) rozważanych zjawisk<sup>50</sup>.

Komuś, kto stawia pierwsze kroki w objaśnianiu marzeń sennych, największe trudności sprawia uznanie faktu, że nie wywiąże się w pełni ze swego zadania nawet wtedy, jeśli już dysponuje kompletnym objaśnieniem – sensownym, spójnym, informującym go o wszystkich elementach treści sennej. Może się bowiem okazać wtedy, że możliwa jest jeszcze inna nadinterpretacja tego samego snu, interpretacja, która mu umknęła. Naprawdę niełatwo wyrobić sobie jakiś pogląd co do bogactwa nieświadomych myśli walczących o uzyskanie wyrazu, niełatwo uwierzyć w to, jak niesamowicie zręczna jest praca marzenia sennego, która za pośrednictwem wieloznacznej formy wyrazu niejako za jednym zamachem trzyma w garści siedem much niczym krawczyk w bajce. Czytelnik zawsze będzie skłonny zarzucać autorowi, że niepotrzebnie trwoni on swój dowcip; kto jednak sam zdobył niejakie doświadczenie w tej mierze, ten też posiadzie lepszą wiedzę<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> N. Abraham i M. Torok, *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris 1987, s. 209-211, gdzie opracowywana jest idea „psychoanalizy jako antysemantyki”.

<sup>48</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 412-427.

<sup>49</sup> Tenże, *Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa, Cinq psychanalyses*, PUF, Paris 1979, s. 296.

<sup>50</sup> Tylko w obliczu kryterium pewności – i w istocie kryterium pozytywistycznego *jednemu* przedmiotowi odpowiada *jedna* prawda – „nadinterpretacja” może jawić się jako coś nieakceptowalnego. Nie należy zatem wahać się przed wejściem w niebezpieczny świat nadinterpretacji. Cały problem polegać będzie na znalezieniu i wcieleniu procedur *weryfikacji* zdolnych prowadzić, nagiąć i zatrzymać interpretację. Jest to stały problem historyka.

<sup>51</sup> Z. Freud, *Interpretacja marzeń...*, s. 441.

Oto jak analiza staje wobec nie-wiedzy jako samej obfitości myśli (myśli skojarzeniowej). Uznanie paradoksu pracy w działaniu w marzeniu sennym lub symptomu wymaga uznania, że ten paradoks *osiąga wiedzę* – wiedzę, którą staramy się jednak zatrzymać, a nawet ustanowić. Lacan dostarczył kilku głośnych formuł o tej sytuacji, mówiąc o *sinthomie* (według ortografii, która naśladowała nadmiar znaczenia tego słowa), że był nim „zakłopotany jak ryba jabłkiem”, że jakby zaplątał się w nim jak wobec zagadki, „w której nie można nic zrobić, aby ją zanalizować” do końca – oraz że analityk mógł wejść w tę sieć tylko „przez uznanie w swojej wiedzy symptomu swej ignorancji”; to sposób skierowania do psychoanalizy paradoksalnego nakazu jego etyki: „To, co powinniście wiedzieć: nie wiedzieć, co wiecie”<sup>52</sup>. Oto jak psychoanaliza może odgrywać rolę krytycznego narzędzia w obrębie „nauk humanistycznych” – jako ich symptom być może, to znaczy jako powrót tego, co w nich stłumione – zwłaszcza dzisiaj, kiedy opanowanie wiedzy osiąga, nawet w naukach zwanych wszak „hipotetycznymi”, niesłychaną skuteczność. Po to, by poznać się trochę na symptomie, nie trzeba więcej wiedzy, wiedzy bardziej finezyjnie uzbrojonej: ponieważ nie jest ona *godna uwagi* jako taka, tym bardziej radykalnie wymaga zmodyfikowania raz jeszcze – raz jeszcze po tym, jak Kant wypowiedział to żądanie – *pozycji podmiotu* poznania<sup>53</sup>.

Historycy sztuki podjęli kilka razy trud krytyki, w trybie Kantowskim lub neokantowskim, zakresu i granic swej własnej dyscypliny. Jednakże za każdym razem – i wciąż na sposób neokantowski – umieszczali się sami w centrum zarządzania wiedzą, którą tworzyli. Z pewnością wyostrzyli wzrok, nadali „świadomość” praktyce, odrzucili wszystkie naiwności, powiedzmy – prawie wszystkie naiwności. W obrazach sztuki szukali znaków, symboli lub manifestacji noumenów stylistycznych, lecz rzadko spoglądali na symptom, ponieważ oglądanie symptomu byłoby ryzykowaniem spojrzenia w centralne rozdarcie obrazów, w jego niepokojące oddziaływanie. Byłoby to zaakceptowaniem przymusu nie-wiedzy, a zatem opuszczeniem centralnej i korzystnej pozycji *podmiotu, który wie*. Historycy sztuki byli nieufni wobec symptomu, ponieważ utożsamiali go z chorobą – pojęciem zbyt palącym dla tak pięknej rzeczy jak sztuka. Albo przeciwnie, wysuwali widmo symptomu, aby zdyskwalifikować formy sztuki nie wchodzące w ich schematy, wszelkie dewiacje, zwyrodnienia i inne konotacje kliniczne słów wyrażających sztukę, której się nie lubi... Lecz w dwóch przypadkach odwracali się od samego pojęcia symptomu,

<sup>52</sup> I konkludował z jasną autoironią: „Analiza, to właśnie to, to odpowiedź na zagadkę i odpowiedź, należy to powiedzieć, całkiem głupia”. J. Lacan, *Séminaire sur le sinthome, Ornicar?*, 1977, nr 7, s. 16-17. Tamże, 1977, nr 9, s. 38. Por. J. Lacan, *Écrits*, Le Seuil, Paris 1966, s. 358.

<sup>53</sup> Por. *Écrits*, s. 689 i 855-877.

który jest przez Freuda skrupulatnie odróżniany od choroby jako takiej (w jego wykładach wprowadzających w psychoanalizę)<sup>54</sup>. Chcieli *posiąść wiedzę o sztuce*, wymyślali sztukę na obraz ich wiedzy. Nie chcieli, *aby ich wiedza została rozdarta* na obraz tego, co w obrazie rozdziera sam obraz.

Dlaczego ostatecznie tę moc rozdarcia nazwać *symptomem*? Co właściwie należy przez to rozumieć? *Symptom* ujawnia nam piekielne skandowanie, falujący ruch wizualnego w widzialnym i obecności w przedstawieniu<sup>55</sup>. Ujawnia nam natarczywość i powrót pojedynczego w regularnym, ujawnia nam tkaninę, która się rozdziera, zerwanie równowagi i nową, wyjątkową równowagę, która ulegnie wkrótce nowemu zerwaniu. A to, co nam mówi, nie daje się przetłumaczyć, daje się interpretować i interpretuje się bez końca. Stawia nas wobec wzrokowej potęgi jak wobec wynurzenie się samego procesu figuralności<sup>56</sup>. Uczy nas – poprzez krótką chwilę trwania symptomu – co oznacza obrazowanie, niosące w sobie własną siłę teorii. Jednakże jest to teoria w działaniu, która stała się ciałem, tak jakby można powiedzieć, że jest to teoria, której moc nadchodzi paradoksalnie wtedy, kiedy kawałkuje się jedność form, a z tego pokawałkowania wypływa obcość materii. *Symptom* dałby tym samym drugie nie magiczne słowo, drugie przybliżenie do wyrzeczenia się idealizmu historii sztuki – jej powołania do *idei* Vasariego, jak i filozoficznej „formy” podtrzymywanej przez Panofsky'ego.

Ostatni punkt może zaskakiwać. Czyż to nie Panofsky zacytował to długie i piękne zdanie Heideggera, w którym został podniesiony problem

<sup>54</sup> „W oczach laika objawy [symptomy – przyp. tłum.] są tym, co stanowi istotę choroby, uleczenie zaś polega dlań na usunięciu objawów. Lekarz stara się odróżnić objawy od samej choroby...” Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, PWN, Warszawa 1984, s. 353.

<sup>55</sup> Wergiliański epigraf *Objaśniania marzeń sennych* – „*Flectere si nequeo Superos / Acheronta movebo*” – był początkowo przewidziany jako wprowadzenie do tekstu o *formacji symptomów*. Por. Z. Freud, List do W. Fliess z 14 grudnia 1896 (nr 51), tłum. A. Berman, *La naissance de la psychanalyse*, PUF, Paryż 1973, s. 153. Ten jedyny ślad pozwala nam zrozumieć, jak bardzo Freudowska koncepcja figuralności w marzeniu sennym była zdeterminowana przez inną „królewską drogę”, jaką był symptom histeryczny. W naszej pracy postępowaliśmy tą samą drogą – od symptomu figuratywnego do figury myślanej w swym symptomie. Por. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie – Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paryż 1982. Freud wielokrotnie wyraźnie pokazał, że histeria mogła być „królewską drogą” do zrozumienia symptomu: „Wydaje się wskazanym zacząć od symptomów ukształtowanych przez histeryczną nerwicę...” Z. Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, PUF, Paris 1978, s. 17. Por. także *Wstęp do psychoanalizy*, s. 355.

<sup>56</sup> „Dalej przypomnijmy sobie, że przy tworzeniu się objawów współdziałały te same procesy w obrębie nieświadomego, co przy tworzeniu się marzenia sennego...”, Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, 361.

interpretacji nie w postaci powtórzenia tego, co „zostało umyślnie powiedziane” – a mówiąc za Freudem powtórzenia „jawnej treści” – ale w postaci czegoś na wzór uaktualnienia „ukrytych treści” lub *niewyrażonego*, które interpretujący, jak mówił Heidegger, „stawia przed oczy wyrażając je”<sup>57</sup>... Tymczasem widzieliśmy, w jak niejasny sposób Panofsky wyrzekł się hipotezy o przemocy interpretacyjnej, którą ten fragment podtrzymywał. Idźmy jednak dalej ciągnąc zarzuty: i w Ameryce i Niemczech Panofsky nie zaprzestanie mówić nam o *symptomach* figuratywnych, a nawet o *nieświadomości* i *metapsychologii*. Dyskrecja odniesień nie zwalnia nas od ich rozważenia. Albowiem problem jest ważki: dotyczy samego statusu tego, co Panofsky nazywał *formą symboliczną*. Dotyka zatem sposobu, w jaki Panofsky rozumiał „istotną treść” – a nie chwilową – dzieł sztuki. Wyrażenie „forma symboliczna” pokazuje nam dobrze, że Panofsky przynajmniej dotykał ważkiego i aktualnego problemu *symbolu*, czy to poprzez problem symboliki – podstawowego i powszedniego materiału pracy każdego ikonografa – czy przez problem symbolicznego, w znaczeniu bardziej fundamentalnej funkcji, kierującej figuralnością i sensem obrazów sztuki. Pozostaje więc dociec, jak Panofsky rozumiał ten materiał lub tę funkcję, jak względem tego sytuował ideę symptomu i symbolu.

Należy powrócić w tym miejscu do kilku istotnych tekstów, w których Panofsky wprowadził całą tę konstelację teoretyczną. Mamy najpierw młodzieńcze pisma o problemie stylu, które zamykają się sformułowaniem życzenia „poznania naukowego” (*wissenschaftliche Erkenntnis*), zdolnego ująć zjawiska artystyczne „z punktu widzenia podstawowych warunków metafizycznych” (*von den metaphysischen Grundbedingungen*). Otóż, aby określić w sposób bardziej konkretny akt przekroczenia, który zakładał dostęp do takich podstawowych warunków, Panofsky wprowadził dwa bardzo silne – i w pewnym sensie genialne – wymagania teoretyczne, polegające na woli ujawnienia „metahistorycznego i metapsychologicznego” (*metahistorisches und metapsychologisches*) sensu badanych zjawisk<sup>58</sup>. Była oczywiście w tym podwójnym ambitnym określeniu próba myśliciela, który usiłował pozbyć się klasycznej historiografii, a także konceptualnego i „psychologicznego” wpływu prac Wölfflina. Było jednakże w tym zamierzeniu coś więcej, zwłaszcza tam, gdzie ten podwójny wymóg, sformułowany w 1915 r., pozostawiał pustą przestrzeń, przestrzeń teoretycznego pragnienia, którą miało wypełnić jakieś dziesięć lat później pojęcie „formy symbolicznej”, wprowadzane przez Ernsta Cassirera.

Niepokojące jest jednakże to, że właśnie w 1915 r. z kolei Freud kończył propagowanie w postaci *metapsychologii* ostatecznego wymiaru teo-

<sup>57</sup> E. Panofsky, *Contribution au problème de la description*, s. 248.

<sup>58</sup> Tenze, *Le problème du style dans les arts plastiques*, s. 196.

retycznego praktyki – psychoanalizy – wymyślonej przez niego przed piętnastu laty<sup>59</sup>. Formuła nie była nowa, gdyż od marca 1898 r. Freud pytał Fliessa, czy wydaje się mu odpowiednia do określenia procedury interpretacyjnej, która była wówczas opracowywana<sup>60</sup>. Można łatwo zrozumieć, że w 1915 r. Panofsky mógł zetknąć się z teoretycznymi zagadnieniami, które podnoszone były z dala od Uniwersytetu, a *fortiori* z dala od ściślego obszaru historii sztuki. Dziedzina psychoanalizy była już jednak w tym czasie ukonstytuowana i wykraczała szeroko poza kliniczne ramy psychopatologii; świadczyłby o tym sam tytuł stworzonego w 1912 roku Freudowskiego pisma *Imago* – taki tytuł mógł przyciągnąć uwagę niemieckojęzycznego historyka sztuki.

Jednakże sedno problemu leży gdzie indziej. Leży w fakcie, że z jednej strony Panofsky przejął swoje pole konceptualne z neokantowskiej filozofii władz, a poza tym z – absolutnie centralnego u Cassirera – pojęcia *funkcji*. Jednak z drugiej strony, Freud wypracował pojęcie nieświadomości pod kątem czegoś, co nie mówiło ani o „władzy duszy”, ani o „funkcji” w znaczeniu syntetycznym, lecz co wyrażało się w terminach *pracy*, *pracy marzenia sennego*, *formacji* lub *deformacji* nieświadomości... Panofsky będzie do końca rozpatrywać swą własną „metapsychologię” form symbolicznych jako uaktualnienie funkcji, której nie bał się określić jako *metafizycznej*, ponieważ przed nim Kant wyznaczył sobie za zadanie ustanowienie metafizyki jako „nauki”. Do końca będzie uznawał psychoanalizę – wybitnie nieobecna, na przykład, w książce o melancholii<sup>61</sup> – za odpowiednik tego, czym mogła być na szesnastowiecznych dworach książęcych astrologia: modę intelektualną, kulturowy symptom. Freud zaś, na odwrót, proponował swą „metapsychologię” głębi przeciw wszystkim „magicznym” i romantycznym użyciom nieświadomości; a w sposób bardziej zasadniczy proponował ją jako alternatywę dla metafizyki (skojarzonej z działaniem magicznym), a nawet jako *przekształcenie metafizyki* rozu-

<sup>59</sup> Por. Z. Freud, *Zur Vorbereitung einer Metapsychologie (Wstęp do metapsychologii)* zbiór rozpoczęty w sierpniu tego samego roku. Zawierał dwanaście artykułów, z których pięć zostało ostatecznie wybranych i zgrupowanych pod zwykłym tytułem *Métapsychologie*. W jednym z nich, zatytułowanym *Complément métapsychologique à la théorie du rêve*, Freud przedstawia pojęcie metapsychologii jako próbę – całkowicie „niepewną” – „rozjaśnienia i pogłębienia teoretycznych hipotez, na których mogłaby być oparta psychoanaliza” (*Métapsychologie*, s. 125 i 145, przypis).

<sup>60</sup> „Zresztą musisz mi odpowiedzieć poważnie, czy mogę nadać mojej psychologii, która wkracza na tyły świadomości, miano metapsychologii”, Tamże, list do W. Fliessa z 10 marca 1898 (nr 98), *La naissance de la psychanalyse*, s. 218.

<sup>61</sup> Podczas gdy E. Kraepelin jest w niej cytowany od pierwszej strony. Por. R. Klibansky, E. Panofsky i F. Saxl, *Saturne et mélancolie. Etudes historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art* (1964), Gallimard, Paris 1989, s. 29.

mianą – parafrazując samego Panofsky’ego – jako przekształcenie astrologii w astronomię<sup>62</sup>.

Ta różnica problemów teoretycznych pozwala lepiej zrozumieć wszystko to, co Panofsky zamierzał osiągnąć, posługując się wyrażeniami takimi, jak *nieświadomość* lub *symptom*. Łatwo można pobyłdzić, szukając u niego spójności lub tonów „freudowskich”. „Nieświadomość” i „symptom” dotyczą bowiem u Panofsky’ego tylko świata „podstawowych zasad”, umożliwiających z definicji wiedzę, choćby metafizyczną (lub zdecydowanie metafizyczną). „Nieświadomość” u Panofsky’ego wyraża się przez niemiecki przymiotnik *ungewusste*: to, co nie jest obecne w świadomości, ale co bardziej jasna świadomość, na przykład historyka, powinna ujawnić, wyjaśnić, *wiedzieć*. Tymczasem nieświadomość Freudowska wyraża się przez rzeczownik *das Unbewusste*, który nie sugeruje nieuwagi, lecz stłumienie lub wykluczenie i co, ściśle mówiąc, *nie jest przedmiotem dla wiedzy*, także dla wiedzy analityka... Spróbujmy jednak uściślić jeszcze pozycję Panofsky’ego. Przypomnijmy sobie najpierw kluczowy tekst z 1932 r., w którym proponował poznanie „ostatecznych treści” obrazu – treści wiedzy wyrażonych nie w postaci stłumienia, lecz właśnie wiedzy, to znaczy „koncepcji świata” (*Weltanschauung*):

Wytwory sztuki zdają się mieć za podstawę, na dużo głębszym i ogólniejszym poziomie znaczenia, oraz ponad ich sensem-zjawiskiem i sensem-znaczeniem, ostateczną treść na miarę esencji. Ta treść to to, co podmiot, niechcący i nieświadomie (*ungewollte und ungewusste*), ujawnia poprzez swe własne zachowanie wobec świata i zasady, które nim kierują, gdyż owo zachowanie jest w tym samym stopniu charakterystyczne dla każdego twórcy, dla każdej epoki, dla każdego ludu, dla każdej wspólnoty kulturowej. Toteż, jako że wielkość produkcji artystycznej zależy w ostateczności od ilości „energii w *Weltanschauung*”, włączonej w modelo-

<sup>62</sup> Ta refleksja Freuda kończy fragment o korzeniach przesądu (*Aberglaube*): „Przypuszczam zatem, że ta świadoma nieznanomość i nieświadoma znajomość umotywowania przypadkowości psychicznej jest jednym ze źródeł zabobonu dlatego właśnie, że człowiek zabobonny nic nie wie o motywach swoich własnych czynności przypadkowych, podczas gdy fakt tej motywacji domaga się odeń uznania, jest on zmuszony doszukiwać się jej, przez przesunięcie, w świecie zewnętrznym. A jeżeli taki związek zachodzi, to z pewnością nie ogranicza się do tego poszczególnego przypadku. Jestem istotnie zdania, że znaczna część mitologicznego światopoglądu, sięgającego aż do najnowszych religii, nie jest niczym innym, jak psychologią rzutowaną na świat zewnętrzny. Niejasne poznanie (żeby tak rzec: śródpsychiczne postrzeganie) psychicznych czynników i stosunków nieświadomego odzwierciedla się – trudno inaczej powiedzieć niż: analogicznie jak w paranoi – w konstrukcji nadzmysłowej rzeczywistości, którą nauka powinna na powrót sprowadzić do psychologii nieświadomego. Można by śmiało rozwiązać w ten sposób problem baśni o raju i grzechu pierwotnym, o Bogu, o dobrym i złym, o nieśmiertelności itd., i przeistoczyć w ten sposób metafizykę w metapsychologię”, Z. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenie senne*, tłum. W. Szewczyk, PWN, Warszawa 1987, s. 325.

wany materiał i spływającej z niego na widza (w tym znaczeniu, martwa natura Cézanne'a nie jest istotnie tak „dobra”, lecz tak „pełna treści”, jak Madonna Rafaela), najwyższym zadaniem interpretacji jest przeniknięcie w tę ostateczną warstwę „sensu istotnego” (*in jene letzte Schicht des „Wesenssinnes” einzudringen*)<sup>63</sup>.

Konkluzja tego nieco zagmatwanego fragmentu wyjaśnia, poprzez swą dwoistość, rzeczywisty sens teoretycznego postępowania Panofsky'ego. Chodziło z jednej strony o włączenie historii sztuki do *badania symptomu*, które potrafiłoby wyjść poza faktograficzną analizę – „sensu-zjawiska” obrazów – a także poza tradycyjną analizę ikonograficzną – „sensu-znaczenia”, opartego na literackich źródłach dzieł sztuki. To tutaj mieścił się geniusz Panofsky'ego, gdy usilnie stwierdzał niewystarczalność ikonografii: wzięwszy przykład, który znał lepiej niż ktokolwiek, twierdził w odniesieniu do *Melancholii* Dürera, że wszystkie teksty objaśniające dzieło z punktu widzenia jego znaczenia nie mówiły jeszcze nic o jego „sensie dokumentalnym” (*Dokumentsinn*), inaczej mówiąc o jego znaczeniu wewnętrznym. Został wówczas zrobiony krok naprzód, rozstrzygający krok ponad „świadomością artysty” – decydujący krok w stronę pojęcia symptomu. Wypunktowany, ponadto, przez nieoczekiwane pojawienie się słynnego tematu mężczyzny uchylającego kapelusza:

A nawet gdyby Dürer oświadczył wprost, jak to często próbowali później inni artyści, jaki był ostateczny projekt jego dzieła, odkrylibyśmy szybko, że to oświadczenie rozmija się z prawdziwym, istotnym sensem (*wahren Wesenssinn*) ryciny oraz że ono samo, zamiast dostarczyć nam ostatecznej interpretacji, potrzebowałoby jej. Tak bowiem jak mężczyzna pozdrawiający drugiego mężczyznę może być z pewnością świadomy stopnia uprzejmości, z jaką unosi swój kapelusz, oraz udziału swej woli, jednakże nie może być świadomy wniosków, o jego głębokim jestestwie, tak samo artysta wie tylko, posłużmy się tu słowami pewnego dowcipnego Amerykanina, *What he parades* (co pokazuje), a nie *what he betrays* (co zdradza)<sup>64</sup>.

Znajdujemy się zatem na poziomie symptomu. Jednakże w tych samych wersach jawi się drugi temat, mający funkcję – a w każdym razie skutek – powstrzymania badania, pochycenia symptomu w sidła filozoficznej wiedzy i rozpoczęcia tym sposobem prawdziwego procesu *wyparcia symptomu* jako takiego... Gdyż dla Panofsky'ego to, co artysta „zdradza” jest niczym innym, jak zespołem elementów sensu, funkcjonujących „jako dokumenty spójnego sensu *Weltanschauung*”. Co na to rzecz? Że wiedza o symptomie sprowadza się w tym przypadku do „ogólnej historii ducha” (*allgemeine Geistesgeschichte*), „która pozwala interpretacji dzieła

<sup>63</sup> E. Panofsky, *Contribution au problème de la description*, s. 251-252.

<sup>64</sup> Tamże, s. 252.

sztuki wznieść się na poziom interpretacji systemu filozoficznego<sup>65</sup>. I tym sposobem prawda o symptomie według Panofsky'ego została odesłana do potrójnej władzy gnoseologicznej „spójnego sensu”, „ogólnej historii” i „filozoficznego systemu” – podczas gdy symptom, który Freud zgłębiał teoretycznie od ponad trzydziestu lat, został stworzony po to, aby narzucić sensowi heterogeniczność jego sposobu istnienia, wszelkiej chronologii „ogólnego” wyjątkowość jego zdarzenia, a wszelkiemu systemowi myślowemu to, co nie daje się pomyśleć jako jego nieprzewidywalności.

Symptom, według Panofsky'ego, może jeszcze zostać wytłumaczony jako sposób bycia *bardziej* podstawowy niż wygląd, a który (być może jak Idea) ujawnia się *mniej*. To w tym znaczeniu do tekstu z 1932 r. wprowadził cytaty z Heideggera dotyczący „niewyrażonego”<sup>66</sup>. Tak z pewnością jest rozumiany – termin „symptom” – jeśli został wyartykułowany – w dziedzinie historii sztuki: jest prostą i zwykłą dialektyką *widzialnego* i *mniej widzialnego*. „Prosty rozum” czyni z symptomu, hipotetycznie lub raczej postulatycznie, *dostępną rzeczywistość*, dostępną w każdym razie wiedzy, pod warunkiem, że się ona wysubtelni. Opierając się ostatecznie na „dostępnym” przykładzie mężczyzny uchylającego kapelusza, Panofsky proponuje w swych dwóch dużych tekstach metodologicznych z 1939 i 1940 roku syntetyczną ideę symptomu, rozumianego jako „wewnętrzne znaczenie”, sytuujące się z pewnością „ponad sferą świadomych intencji” (*above the sphere of conscious volition*), ale w pewnym miejscu nazywającym się „podstawową mentalnością (*basic attitude*) narodu, okresu, klasy, religijnych i filozoficznych przekonań – nieświadomie określonych (*unconsciously qualified*) przez cechy właściwe osobowości i zgęszczone w jedynym dziele”<sup>67</sup>.

Gdyby należało za wszelką cenę szukać w problematyce Panofsky'ego „nieświadomości”, znaleźlibyśmy zatem coś podobnego do rzeczywistości wyższego poziomu, wynik hierarchii wyrażającej się czy to w postaci „bazy” i „fundamentu”, czy to w postaci terminów „poza” oraz „ogólność”. Jest to zjawisko, które Pierre Bourdieu nazwał „obiektywną intencją”, „systemem schematów myślowych”, „wspólnym nieświadomym” – słowem, coś, co mogłoby zbliżyć się do „pierwotnych form klasyfikacji” onegdaj zdefiniowanych przez Maussa i Durkheima i co, jak mówi, miałoby moc „wprowadzania nas w grę strukturalnej interpretacji” danej kultury<sup>68</sup>. Czy jest to

<sup>65</sup> Tamże, s. 252-253.

<sup>66</sup> Tamże, s. s. 248. Por. *supra*, s. 126-127.

<sup>67</sup> E. Panofsky, *Introduction, Essais d'iconologie*, s. 17. Tenże, *L'histoire de l'art est une discipline humaniste, L'oeuvre d'art et ses significations*, s. 41, gdzie Panofsky cytuje „pełnego humoru Amerykanina”, którym jest nie kto inny, jak C. S. Peirce.

<sup>68</sup> P. Bourdieu, *Postface* do E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, s. 142-148, 151-152, 162.

nieświadomość Freudowska? Oczywiście, że nie. Chodzi raczej o nieświadomość transcendentálną, jako metamorfozę *Kunstwollen*, wyrażoną za pomocą filozofii poznania. „Nieświadomość” Panofsky’ego wyraża się zatem w języku neokantowskim: jest przyzywana tylko po to, aby zdefiniować obszar „poznania esencji”, poznania meta-indywidualnego i metafizycznego. Staje w opozycji do ciemnej nieświadomości romantyków tylko po to, aby zażądać *nad-świadomości* ikonologa, jego czystego rozumu historycznego. Świadomość nie jest zatem nieprzystawalna do treści nieświadomych, wręcz przeciwnie, gdyż to jej absolutne działanie pozwala na ich poznanie. Nie ma zatem nieświadomości Panofsky’ego.

Nieświadomość u Panofsky’ego nie istnieje – jest tylko *funkcja symboliczna*, która wykracza poza indywidualną intencję każdego wytwórcy symboli: funkcja meta-indywidualna i „obiektywna”. Funkcja, która, jak pisze Pierre Bourdieu, wykracza z pewnością poza intuicjonizm „w swym pośpiechu osiągnięcia integrującej zasady różnych aspektów społecznej całości” oraz poza pozytywizm, o ile zamyka się on jedynie w „zewnątrznej wartości zjawisk”<sup>70</sup>. Jest to zaś funkcja, która, jak to już zasugerowałem, została pomyślana, aby *funkcjonować bez reszty*. Zmierza ona do ogólnej generatywnej gramatyki form, jest zdolna „zapłodnić wszystkie myśli, percepcje i działania charakterystyczne dla danej kultury”<sup>71</sup> – słowem jest formą funkcjonalną zdolną stworzyć wszystkie formy. Zawdzięcza zatem wiele „jedności formalnej” *funkcji* lansowanej przez Cassirera<sup>72</sup>. Oznacza to, że jest ona ostatecznie przedmiotem rozumu, że posiada wszystkie cechy Idei oraz że podporządkowuje swemu transcendentnemu prawu świat pojedynczych zjawisk. Toteż jest oczywiste, że postępowanie Freudowskie ustanawiało swą metapsychologię *pracy* i „formacji nieświadomości” wprost przeciwnie wobec tego modelu. Zwracało ono uwagę na symptom, jako na coś, co rozkłada wszelką jedność dyskursywną, jako coś co wdziera się, burzy porządek Idei, otwiera systemy i narzuca to, co niepomyślane. Praca Freudowskiej nieświadomości nie daje się rozważyć przez świadomość, która się wyostrza lub poszukuje zasad *a priori* – wymaga innej *pozycji* względem świadomości i wiedzy, tej pozycji ciągle niestałej, którą technika psychoanalityczna podejmuje podczas seansu w postaci gry przeniesieniowej.

Panofsky poszukiwać będzie zatem w pojęciu „formy symbolicznej” jedności funkcji. Chodziło tylko o *nadanie formy* samym *formom*: ukaza-

<sup>69</sup> O „świadomości artystycznej”, centralnym wyrażeniu Panofsky’ego, por. S. Ferretti, *Il demone della memoria*, s. 177-206. Por. także wyżej s. 118 i 142.

<sup>70</sup> P. Bourdieu, *Postface* do E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, s. 136-137.

<sup>71</sup> Tamże, s. 152. Podkreślenie moje.

<sup>72</sup> E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, I, s. 17, 33-34, 42-29, itd.

nie wielości form poprzez jedność jednej funkcji formalnej, jednej Idei rozumu wyrażalnego w zrozumiałym języku, a nawet języku wiedzy. Chodziło, według słów użytych przed nim przez Cassirera, o zakończenie, to znaczy o „ustanowienie i uprawomocnienie pojęcia przedstawienia” i znalezienie w nim zasady poznania zmierzającej „do podporządkowania wielości zjawisk jedności zasady wystarczającego powodu”<sup>73</sup>. Taka była zatem waga ogólnego pojęcia *symbolu*. Fakt, że był rozpatrywany pod kątem prymatu relacji nad elementami i funkcji nad przedmiotem (lub substancją) wskazuje na wagę przemierzonej drogi, całej istoty postępowania zainicjowanego przez Cassirera, a następnie przez Panofsky’ego. Ponieważ wielu jest dzisiaj historyków nie znających jeszcze metodologicznego wymiaru takiego sposobu podchodzenia do obrazów sztuki, należy ponownie położyć nacisk na słuszność punktu wyjścia. Lecz Cassirer, a potem Panofsky pomylili się sądząc, że wyszli dzięki tej zasadzie poza tradycyjne dane metafizyki.

I można by pomylić się także dzisiaj, widząc w tym wystarczającą zasadę strukturalizmu. Jeżeli w strukturalistycznej hipotezie, zakładającej przewagę relacji nad elementami, rozumiemy przez *relację* tylko „jednostkę syntezy” pomiędzy elementami, wówczas strukturalizm jest albo niekompletny, albo idealistyczny. Jeśli zaś staramy się przedstawić relację nie pomijającą – ani nie wchłaniającą w jakąś transcendentálną Ideę – istnienia *symptomów*, czyli wtargnięć, sprzeczności, lokalnych katastrof, wówczas zrozumiemy lepiej krytyczną wartość Freudowskich conceptów. Model „formacji nieświadomości” bowiem stawia nas wobec *struktur otwartych*, czegoś na kształt sieci rybackich, które chciałyby poznać nie tylko dobrze uformowaną rybę (wyobrażone figury, przedstawienia), ale i samo morze. Kiedy wyciągamy sieć w naszą stronę (w stronę naszego pragnienia wiedzy), musimy stwierdzić, że morze wycofało się ze swej strony. Wypływa zewsząd, ucieka, i dostrzegamy je jeszcze tylko wokół oczek sieci, gdzie bezkształtne algi, zanim zaschną całkiem na brzegu, będą niosły jego znaczenie. Można zrozumieć czytając Freuda, że psychoanalityk czuje się zobowiązany do uznania, że kiedy wyciąga sieć, to, co najbardziej istotne, znów zostało utracone. Są oczywiście ryby (figury, szczegóły, fantazmaty, które historyk sztuki także lubi kolekcjonować), jednakże morze, które uczyniło je możliwymi, zachowało swój sekret, obecny tylko w wilgotnym blasku tych kilku alg uczepionych do brzegów. Jeśli myśl nieświadomego ma jakiś sens, to musi pogodzić się ze strukturami wykonanymi z dziur, węzłów, niemożliwych rozciągłości, deformacji i rozdartych sieci.

<sup>73</sup> Tamże, I, s. 18 i 49.

Próba Panofsky'ego, jak i Cassirera, wynikała z tego, co będzie można nazwać „rozumem przed Freudem”<sup>74</sup>. Odrzucała ona inne ujmowanie *przedeterminowania* swych przedmiotów niż to w postaci logicznej – i typowo kantowskiej – *dedukcji*<sup>75</sup>. Szczególnie frapujący przykład przynosi słynna interpretacja *Melancholii* Dürera. Panofsky przywołuje tam, jak pamiętamy, dwie różnorodne serie ikonograficzne – z jednej strony tradycję fizjologiczną, odnoszącą się do teorii czterech temperamentów, w szczególności zaś do *typus melancholicus*, z drugiej strony alegoryczną tradycję sztuk mechanicznych i sztuk wyzwolonych, w szczególności *typus Geometriae* – rycina Dürera byłaby, według niego, dokładną syntezą tych różnorodnych serii:

Tak więc w rycinie Dürera łączą się dwie formuły ikonograficzne, dotąd całkowicie odrębne: *Melancholici* popularnych kalendarzy i *Complexbüchlein* oraz *Typus Geometriae* traktatów filozoficznych i przedstawień w encyklopediach. W wyniku tego połączenia melancholia obdarzona została rozumem, a geometria – ludzkim uczuciem (...) Melancholię wyposażoną we wszystko, co implikuje słowo geometria – krótko mówiąc – *Melancholia artificialis*, melancholię artysty<sup>76</sup>.

Począwszy od tej syntetycznej zasady, analiza Panofsky'ego rozwinię się w niezwykle i przykładowy sposób – przykładowy, gdyż będzie do końca prawdziwą rozkoszą dla umysłu. Przywołana synteza dostarcza rzeczywiście zasady interpretacji, która w sobie – to znaczy w swej ogólności – *zadowala umysł*, nie pomijając przedstawienia dużej liczby ikonograficznych detali samej ryciny<sup>77</sup>. Dostarcza przyjemnego uczucia zamknięcia, wyczerpania, zamknięcia koła: narzuca się nam idea, że pewna droga ostatecznie została pokonana w dziele Dürera, a zatem spełniony jest pewien model, którego ikonograficzna transformacja zostanie *wydedukowana*, gdyż dwie różnorodne serie uległy zsumowaniu, którego rezultat prezentowany jest w objaśnionej figurze *Melancholii*. A syntetyczna wizja

<sup>74</sup> Według słusznego – i anonimowego – streszczenia *La philosophie des formes symboliques*, które ukazało się w czasopiśmie „Scilicet”, nr 6-7, 1976, s. 295-325. Zacytujmy, aby to humorystycznie wyrazić zdanie J. Lacana: „La brosse cantienne elle-même a besoin de son alcali”, *Ecrits*, s. 43.

<sup>75</sup> „Tout se passe, en effet, comme si l'ordre chronologique y était quelque sorte déductible de l'ordre logique, l'histoire étant seulement le lieu où s'accomplit la tendance à l'auto-compétition du système”. P. Bourdieu, *Postface* do: E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, s. 164.

<sup>76</sup> E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera*, w: *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 281-282. Ta sama analiza znajduje się *grosso modo* w wielkim dziele R. Kliban-sky, E. Panofsky i F. Saxl, *Saturne et mélancolie. Etudes historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Gallimard, Paris 1989, s. 29.

<sup>77</sup> Takie jak uplecione rośliny, księga, kompas, skulony pies, nietoperz, ciemna twarz (*facies nigra*) *Melancholii*, jej pięść podtrzymująca policzek, sakiewka lub torebka na klu-cze... Por. E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera...*, s. 281-282.

zapropozowana przez Panofsky'ego wyda nam się tym bardziej niezwykła, że dokonuje prawdziwej *nakierowanej syntezy* w uaktualnieniu historycznego, niezwykle ścisłego determinizmu: Melancholia i Geometria rzeczywiście współzawodniczą w dziele Dürera w definiowaniu nowego pola, które nie jest niczym innym jak polem samej sztuki, sztuki jako *auto-te-leologii* swej własnej operacji syntetycznej. Sztuka jako humanizm i sam Dürer jako unieśmiertelniona, przywołująca siebie samego postać artysty melancholicznego, dostarczą w końcu klucza do całej tej interpretacji:

Tak więc, ta najbardziej zawiła rycina Dürera jest zarazem obiektywnym sformulowaniem (*the objective statement*) określonej filozofii jak i subiektywnym wyznaniem (*the subjective confession*) jednego człowieka. Łączy ona w sobie dwa wielkie wątki literackiej i obrazowej tradycji: Melancholii i czterech temperamentów oraz Geometrii i siedmiu sztuk wyzwolonych. Jest obrazem artysty renesansu (*it typifies the artist of the Renaissance*), który wysoko ceni biegłość techniczną, lecz tym goręcej pożąda matematycznej teorii; który wierzy, że „natchnienie” ślą mu z wysoka moce niebieskie i wieczne idee, lecz tym bardziej boleje nad kruchością swej ludzkiej powłoki i ograniczeniem umysłu. Jest także rycina ta szczegółowym przykładem neoplatonickiej teorii geniuszu spod znaku Saturna w ujęciu Agripy z Nettesheim. Ale zawierając to wszystko, jest też *Melencolia I* w pewnym sensie duchowym autopretertem Albrechta Dürera (*a spiritual selfportrait of Albrecht Dürer*)<sup>78</sup>.

Tutaj kończy się konstrukcja Panofsky'ego a wraz z nią rozdział poświęcony słynnej rycinie. Synteza, która nadała ton i sens całej tej konstrukcji, wykrystalizowała się poprzez utworzenie „typu” albo dokadniej symbolu – słownik oksfordzki tak definiuje czasownik *'to typify'*: „to represent or express by a type or symbol” – w którym to, co subiektywne, łączy się ostatecznie z obiektywnym, ręka z umysłem, a sztuka z nauką. System interpretacji, zarówno teoretyczny, jak historyczny, jest zamknięty: jest to renesansowy system „artysta-uczony-geniusz”<sup>79</sup>. System wyjaśniający, system potężny i niezawodny, *aż do momentu*, kiedy zauważy się, że jego „wola syntezy”, jego wola niepozostawiania żadnej reszty kończy się właśnie porzuceniem pewnych planowanych rzeczy ...albo pozostawieniem ich w cieniu paradoksalnego *nie chcę nic o tym wiedzieć*. Taka jest istotnie tyrania systemu, kiedy system nadaje *kodowaniu* swych przedmiotów formę zwykłych i prostych *dedukcji*. Wyrażanie rzeczy w postaci predeterminowania zawiera, niezadowolającą dla Idei, niekorzyść pozostawienia ich wszystkich na tym samym poziomie istnienia, a zatem zawieszenie w pewnym sensie interpretacji. Zauważmy mimochodem, że takie zawieszenie stanowi jedną ze złotych reguł analitycznego na-

<sup>78</sup> Tamże, s. 292.

<sup>79</sup> Tegoż, *Artiste, savant, génie. Note sur la Renaissance-Dämmerung, L'oeuvre d'art et ses significations*, s. 104-104. Nie zapominajmy, że monografia Panofsky'ego kończy się rozdziałem *Dürer théoricien, La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris 1987, 361-402.

słuchu<sup>80</sup>. Zaś dedukcja przynosi korzyść interpretacji, która, niczym Atena, wyłoni się z hełmem na głowie ze swego olimpijskiego – lub Kantowskiego – rodzica. Dedukcja otwiera tylko po to, aby zamknąć. Z jednej strony daje sens, uprzedza ruch zamykania i tworzy spontanicznie coś jakby *już-historię*, a w każdym razie uczasowiony kierunek interpretacji. Z drugiej strony dedukcja zamyka się sama na inne możliwe połączenia, na inne wirtualne skojarzenia, których kierunek lub celowość historyczna *nie są jeszcze* uchwytnie, ale które nie narzucają swej tułaczkiej natarczywości symptomatycznej. To na tych „połączeniach” lub „szczęśliwych przypadkach” będzie zbyt często skupiała się interpretacja Panofsky’ego dla potrzeb jego syntezy, aby wyprzeć oczywistość.

Czym jest zatem ta „reszta” lub ów symptom, o którym piękna analiza *Melencolii I* nie chciałaby nic wiedzieć? Powiedzmy to od razu<sup>81</sup>: chodzi o fakt, że sztuka Dürera wypowiedała *także* paradygmat religijny, paradygmat naśladowania Chrystusa, gdzie melancholia odnajdzie swój obszar aplikacji równie paradoksalny, co samodzielny. Autoportret Dürera jako melancholijnego artysty należy do systemu wraz z figuratywną praktyką *imitatio Christi* – co zakłada w gruncie rzeczy, że Chrystus mógł *także* dostarczyć ostatecznego przykładu melancholii, której ludzka forma byłaby *na podobieństwo*... Hipoteza sama w sobie nie jest burzycielska ani nawet zuchwała, ponieważ zwłaszcza w Niemczech czasów Dürera istnieje ikonografia melancholijnego Chrystusa – ikonografia, która ukazuje teologię *derelictio Christi* w postaci melancholijnych gestów, co daje przedstawienia Chrystusa siedzącego, zamyślonego, o smutnej twarzy, z pięścią przy policzku: smutne, osamotnione, hieratyczne warianty Chrystusa fraszobliwego albo Męża Boleści<sup>82</sup>. Zdziwienie bierze się raczej stąd, że Panofsky zrezygnował z poprzecznej artykulacji, którą wszystko (nawet w jego własnych interpretacjach) przywoływało – lecz co, po jej przywołaniu, zburzyłoby lub co najmniej nader skomplikowało jego syntetyczną wizję *Melencolii I*, Dürera, a być może renesansu w ogóle.

Zdziwienie i symptomatyczny fakt zależą, ściśle biorąc, od tego: z jednej strony Panofsky drażył z niezrównaną precyzją ikonografię *melancholii* (tak, aby nam przekazać tę wielką klasyczną „sumę”, którą jest *Saturnd*) i odkrywał wartość *autoportretu*, którą taka ikonografia mogła zaczerpnąć u Dürera; z innej strony jego studium o artyście z Norymbergi zawiodło go do podkreślenia wspaniałego związku autoportretów

<sup>80</sup> Por. pośród innych tekstów J. Lacan, *Ecrits*, s. 585-645.

<sup>81</sup> Te kilka uwag streszcza moje seminarium w EHESS w 1988-1989 o autoportrecie według Dürera i uprzedza jego redakcję.

<sup>82</sup> Por. na przykład wspaniałą drewnianą rzeźbę w katedrze w Brunzswiku. Ikonografię melancholijnego Chrystusa można odnaleźć na przykład u Jana Gossaerta (Mabuse), Nicolasa Hogenberga lub Hansa Baldunga Griena z tej samej epoki.

Dürera z ikonografią Męża Boleści, inaczej mówiąc, „Chrystusa opuszczonego” (słowo użyte tutaj w szerokim znaczeniu)<sup>83</sup>. Dlaczego zatem nie ustanowił uzupełniająco więzi pomiędzy melancholią a Mężem Boleści, tak aby pogłębić swą interpretację dzieła Dürera? Dlaczego nie mówi nigdy o chrystologii, kiedy dotyka kwestii melacholii i nigdy o melancholii, kiedy porusza kwestię Męża Boleści – skoro same ilustracje noszą ślad takiego związku?<sup>84</sup> Wyjaśnienie założeń neokantowskiej ikonologii, ich powołania do „jedności syntezy”, pozwala na następującą odpowiedź: wprowadzenie takiego poprzecznego związku – wprowadzającego nadterminację, a zatem gotowego do przyjęcia niejasnych, a nawet przeciwnych znaczeń – skomplikowałoby i z pewnością zrujnowało po części jasność dedukcyjnego modelu, do którego zmierzał Panofsky. Uczynienie melancholii diaboliczną z jednej strony, a z drugiej boską, żeńską, a zarazem męską, pogańską czy saturniańską w jednym sensie, a w drugim chrześcijańską, a nawet Chrystusową skomplikowałoby jej ideę. Pokazanie Dürera w konflikcie ze sztuką, nauką i *religią* – problem nie ujmowany w całej złożoności przez Panofsky’ego – skomplikowałoby zatem jego wizję. Skomplikowałoby wreszcie schemat historyczny, w którym rozwijała się cała interpretacja: gdyż wprowadziłoby element *idący pod prąd* historii – autoteologiczną historię sztuki humanistycznej – coś na kształt średniowiecznego symptomu w jednym z najbardziej emblematycznych dzieł całego Renesansu.

Taki był zatem wybór Panofsky’ego dotyczący melancholii: zachował syntezę, a odrzucił symptom. Narzuciło to dziwne zaślepienia lub dziwne „ubytki w polu widzenia”. Narzuciło na przykład zanegowanie wszelkiego związku między *Melencolia I* a *Świętym Hieronimem*, rycinami wykonanymi tego samego roku i w prawie tym samym klimacie duchowym<sup>85</sup>; narzuciło odrzucenie z dürerowskiego korpusu tak wyraźnie melancholijnego *Chrystusa Boleściwego* z Karlsruhe<sup>86</sup> oraz zupełne nieuwzględnienie Chrystusa z *Małej Pasji* z 1509-1511, uczynionego statua, kryształem

<sup>83</sup> Por. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, s.78, 182, 359. Należy dorzucić jeszcze inne „klasyczne” studium, jakie Panofsky poświęcił tej ikonografii: *Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maris Mediatrix*, *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60 Geburtstag*, Seemann, Leipzig 1927, s. 261-308.

<sup>84</sup> *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, ryc. 199. *Saturne et mélancolie*, ryc. 98-100, 123-126, 129, 132. Zauważmy, że w tej samej książce Panofsky podaje dwa ślady tego związku, pierwszy zupełnie przypadkowo (s. 455), a drugi w znaczący sposób – albowiem Panofsky pozostawia często istotę swych interpretacji w ostatnich zdaniach rozdziałów – przed porzuceniem tematu (s. 582-583).

<sup>85</sup> *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, s. 245.

<sup>86</sup> Por. J. E. von Borries, *Albrecht Dürer – Christus als Schmerzensmann*, Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe, 1972.

melancholii, rozpostartym nad głębią swego opuszczenia<sup>87</sup> (il. 1). Przykładowy i niepokojący obraz: bo potrafi on *patrzeć* na swego widza bez pomocy takiego kontaktu, w którym ważne jest spojrzenie. Dürer rzeczywiście izoluje swego Chrystusa na wysepce jałowego i niewielkiego cokołu: zagubiony w bieli stronicy, chrześcijański Bóg, zamknięty w ciszy, wykluczał jak gdyby sam siebie poza ludzką przestrzeń, poza ludzkie historie. Lecz właśnie *przedstawienie zamknięcia* potrafi pochwycić oglądającego obraz poprzez prawdziwe przyciąganie spojrzenia. To różaniec przebiegających i porywających nas napięć: najpierw prawie strzelisty wybuch aureoli, potem cierniowa korona, skierowana w naszą stronę (podczas gdy ten, kto powinien być naprzeciw nas, *facies Christi*, jest odwrócony, załamany). Potem centralne wydrążenie, gdzie zaciskają się kolana, podtrzymujące ramię i głowę i gdzie widać fałdy tego, co widzimy już jako całość. A w końcu natarczywa frontalność stygmatów stóp – to jedyne „oczy”, jeśli można tak powiedzieć, na przeciw których wierny będzie musiał przystanąć, przyklęknąć w umyśle, fantazmatycznie, zanim przemierzy *carmina* zilustrowane przez rycinę Pasji.

Nie można doprawdy, wobec tego – wobec tej gry dyskretnych, ale o straszliwej sile, nacisków – zachować syntezy, a odrzucić symptomu. Jesteśmy tutaj obsadzeni przez wymiar symptomu, tak jak ciało Chrystusa zamyka się *przed nami* poprzez odmowę bycia widzialnym. To tak, jak patrzeć na pięść, która się zaciska: ręka zamknęła się konwulsyjnie, a ponieważ zamyka się, nie przekazuje nic innego jak symptom swego zamknięcia, którego sekret zostanie ukryty w zagłębieniu dłoni. Toteż jeśli spojrzymy na tę przyćmioną twarz, która nie chce zmierzyć się z nami, doświadczamy nagle, że melancholia Chrystusowego gestu zatrzymuje zdumione spojrzenie: gdyż spojrzenie Boga odwróciło się od ludzi (jego katów, podmiotów jego czułości) tylko po to, aby zagubić się i pogrążyć w nieskończonej kontemplacji swego własnego sekretu – który nie jest Ideą, ale wydrążeniem jego dłoni, to znaczy *otwarciem* jego ciała, jego stygmatem, jego śmiertelnym symptomem. Symptom ciała wydanego nieszczęśliwemu omamowi własnych ran, cierpień, których głębia zostanie przed nami zakryta: albowiem boleść Chrystusa musiała być niezmierną. Jego ciało musiało być (wymagała tego wiara) ciałem symptomu, wyniesionym, smutnym i podziurawionym – ciałem przywołującym bardziej wymiar *wizualności* niż widzialnego, ciałem przedstawionym, otwartym i zamkniętym, jak olbrzymia, zraniona pięść.

Będzie można teraz lepiej zrozumieć dystans, który dzieli idealny model *dedukcji* od symptomalnego modelu *naddeterminacji*. Dedukcja stre-

<sup>87</sup> Por. W. L. Strauss, *Albrecht Dürer. Woodcuts and Wood Bloks*, Abaris, New York, 1980, s. 445-448 (z bibliografią).

szczała obraz, aby mu nadać sens i skupiała go na jedności syntezy; widziała w symbolu rodzaj zrozumiałej jedności lub schemat między ogólną regułą a poszczególnym zdarzeniem. Predeterminacja nie neguje symbolu, lecz tylko precyzuje, że symptom ukazuje swoją symboliczność „na piasku ciała”<sup>88</sup>. To oczywiście zmienia wszystko w tym, co zwykle myśli się o symbolu. Panofsky myślał o symbolu jako funkcji, którą w ostateczności można było przedstawić jako *meaning*, to znaczy jako treść znaczenia, *Wesenssinn*, „sens istotny”. Symptom natomiast jest pomyślany w psychoanalizie jako praca, którą należy przedstawić ostatecznie w materialnym i surowym języku *signifiant*, co prowadzi do zwielokrotnionego efektu wyzwolenia „wzrastającego rozgałęzienia” skojarzeń sensu, lecz także nakładania węzłów dwuznaczności i łączenia bogactwa symbolicznego ze znamionami non-sensu<sup>89</sup>. Słowem, „treść” się rozprasza kwitnąc, rojąc się wszędzie, a „istota” ma zaczepienie tylko w *nonsensical* materii znaczącego. Zabrania to streszczania obrazu lub zamykania go w jakimkolwiek pudełku. Albowiem obraz zatrzymany w pudełku – na przykład obraz Idei – staje się jak martwa woda, woda pozbawiona mocy rozlewania się.

Jeśli z drugiej strony pomyślimy o modelu czasowości, który zakłada operacja ikonologiczna, rozwijana jako dedukcja, to zauważymy, że wymaga on zawsze jakiegoś *kierunku*, a mianowicie czasowego postępu. Cóż w tym dziwnego, że idealistyczna historia sztuki zwróciła się najpierw w stronę epoki, w której tematyzował się ideał postępu w sztuce, w stronę renesansu? Cóż w tym dziwnego, że w tych warunkach historia sztuki sama stała się wytworem Renesansu?<sup>90</sup> Czasowa właściwość symptomu jest zupełnie inna. Nie ma w nim czegoś, co znika, aby ustąpić miejsce czemuś innemu, co by je przedłużało lub co odnosiłoby nad nim zwycięstwo. Jest tylko niespokojna gra postępu i regresji, jest w tym samym czasie milcząca trwałość i nieoczekiwane zdarzenie. W rzeczy samej predeterminacja *otwiera czas* symptomu. Daje dostęp do czasu terazniejszego tylko w żywiole konfliktu lub dwuznaczności, które same z kolei odsyłają do innych konfliktów, innych dwuznaczności, minionych, ale natarczywych elementów pamięciowych, które deformują terazniejszość podmiotu nadając formę jego symptomowi<sup>91</sup> ... Krótko mówiąc, symptom istnieje – napiera – tylko wówczas, gdy nie może zaistnieć syntetyczna dedukcja, w uspokajającym znaczeniu słowa. Albowiem tym, co czyni taką dedukcję (taką logiczną redukcję) niemożliwą, jest stan *nieustannego konfliktu*,

<sup>88</sup> J. Lacan, *Ecrits*, s. 280.

<sup>89</sup> Tamże, s. 269.

<sup>90</sup> Przypomnijmy, że „nie byłoby historii sztuki bez idei *postępu* w sztuce” – idei wychwalanej w Renesansie właśnie. E. H. Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences, Norm and Form*, s. 10.

<sup>91</sup> J. Lacan, *Ecrits*, s. 447. Z. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, s. 7.

nigdy nie rozwiązanego lub nie zażegnanego do końca, co daje symptomowi prawo pojawienia się nawet – i zwłaszcza – tam, gdzie się go nie spodziewamy. Freud tłumaczył swoistą „trwałość” symptomu faktem, że mieści się on na „granicy-posterunku” dwóch ścierających się sił oraz tym, że wysiłek walki z symptomem tylko bardziej uwydatnia tę trwałość<sup>92</sup>.

Co do wiedzy o tym, w jaki sposób symbol i symptom odnajdują swą najlepszą artykulację, swój wspólny element, to nie zdobędziemy jej pytając, „co symbolizuje symptom”. Pewne jest, że symptom symbolizuje, ale nie symbolizuje w taki sposób, w jaki lew symbolizuje siłę – nawet jeśli jesteśmy uprzedzeni, że byk może *także* ją symbolizować<sup>93</sup>. Trzeba zatem poddać krytyce utożsamienie przez Panofsky’ego symbolizacji i *meaning* – tak zwanej „istotnej” treści znaczenia, połączonej ze słynnymi „ogólnymi i zasadniczymi skłonnościami ludzkiego umysłu”. Wybitna symboliczność symptomu nie jest rozumiana w teorii Freudowskiej jako stosunek jednego elementu do drugiego, lecz jako otwarty zbiór relacji pomiędzy zbiorami elementów, podatnych na otwarcie...gdyż każdy element jest naznaczony tym „minimum predeterminacji, które stanowi podwójny sens”<sup>94</sup>. Co zatem „symbolizuje” symptom? Symbolizuje zdarzenia zarówno mające miejsce, jak nie mające miejsca<sup>95</sup>. Symbolizuje każdą rzecz wraz z jej przeciwieństwem; jak pisał Freud: „kunsztownie wybrany dwuznacznik o dwóch zupełnie sprzecznych znaczeniach”<sup>96</sup>. A symbolizując przedstawia, jednakże przedstawia w sposób zdeformowany. Niesie w sobie trzy podstawowe warunki: *zamknięcia*, *powrotu* obecnego w zamknięciu oraz *napiętej dwuznaczności* pomiędzy zamknięciem a jego przedstawieniem – taki byłby być może jego podstawowy rytm<sup>97</sup>.

Panofsky, jak wiemy, utożsamiał symbol i symptom, utożsamiał je oba „na sposób, w jaki – w zmiennych warunkach historycznych – ogólne i zasadnicze skłonności umysłu ludzkiego, wyrażały się w specyficznych *tematach* i *pojęciach*” – ikonologia zaś kopiowała istotę tych „tematów”

<sup>92</sup> Por. Z. Freud, op.cit., s. 14-15. Tegoż, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 353: „Obie siły, które się rozeszły, spotykają się znów w objawie, godzą się niejako przez kompromisowość jego powstania. Dlatego też objaw jest tak odporny; podtrzymują go obie strony”.

<sup>93</sup> G. W. F. Hegel, *Estetyka*.

<sup>94</sup> J. Lacan, *Ecrits*, s. 269.

<sup>95</sup> Por. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 362.

<sup>96</sup> Tamże, s. 355.

<sup>97</sup> J. Lacan, *Ecrits*, s. 358: „Le symptôme est le retour du refoulé dans le compromis”. – Zapamiętajmy także tę paradoksalną ekwiwalencję, podkreślaną wielokrotnie przez Lacana, *stłumienia* i *powrotu stłumionego* w symptomie. Należałoby zatem pogłębić lekturę seminarium o „*sinthomie*” z 1975-1976 roku, gdzie Lacan rozważał kwestię ujęcia sztuki poprzez symptom. Rysowała się jeszcze jedna, paradoksalna ekwiwalencja, według której wraz z sztuką i dwuznacznością – jedna i druga dotknięta przez symptom – „mamy tylko *id* jako broń wobec symptomu”... Jakby chciał powiedzieć, że dzieło sztuki *gra* na symptomie, jak i go *udaremnia*. Por. J. Lacan, *Séminaire sur le sinthome*, s. 6-10.

i „konceptów”, zgodnie z perspektywą „ogólnej historii objawów kulturowych – lub symboli, w rozumieniu Ernsta Cassirera”<sup>98</sup>. Jest bardzo prawdopodobne, że historii sztuki nie uda się wyrwać z unieruchamiającego ją metodologicznego marazmu, dopóty nie przeprowadzi się krytyki semiologicznych podstaw tego przyswojenia. Toteż problem nie leży w rozróżnieniu dwóch pojęć w rodzaju konfrontacji pomiędzy „symptomem emocji” estetycznych dzieła sztuki a symbolem, uznawanym za jego „ekwiwalent teoretyczny” i poddający się teoretyzacji<sup>99</sup>. Problem powraca po raz kolejny, gdy chcemy zobaczyć moment, w którym wiedza symbolu ulega kryzysowi i zostaje zawieszona w obliczu nie-wiedzy symptomu, który na jej miejscu otwiera i uruchamia swą symboliczność w pokazowej eksplozji wszystkich warunków sensu obecnych w trakcie powstawania obrazu.

Panofsky chciał z pewnością pomóc nam, historykom sztuki, i uprościć życie, każąc wierzyć przez chwilę (lecz ta chwila ciągle trwa, gdyż początkowy przykład z *Iconography and Iconology* został wzięty dosłownie), że spojrzenie na obrazy sztuki jest tym samym, co mijanie się na ulicy z mężczyzną uchylającym kapelusza. Cztery słynne strony, otwierające jego wstęp do nauki ikonologicznej, rozwijają semiologiczną bajkę, w której wychodzimy od jednej pewności – „kiedy identyfikuję tę konfigurację jako obiekt (gentlemana) – czyniąc to mechanicznie – zaś ową zmianę szczegółów jako zdarzenie (zdjęcie kapelusza)” – aby dojść w końcu do innej pewności – pewności symbolu, zawartego w geście uniesienia kapelusza, pewności „symptomu kulturowego” – pewności, której nie można by było osiągnąć bez trwałości lub stałości tej pierwszej, czyli *identyfikacji*, nigdy nie podważonej, mężczyzny unoszącego swój kapelusz<sup>100</sup>... Ale dzieje się coś przeciwnego, kiedy patrzę (długo, nie mijając go) na obraz: stopniowa dedukcja ogólnego symbolu nie jest nigdy całkowicie możliwa, jeśli obraz oferuje mi często tylko pęknięte progi, utraconą pewność, zakwestionowaną identyfikację<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> „(...) Just so, or even more so, must our synthetic intuition be corrected by an insight into the manner in which, under varying historical conditions, the general and essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts. This means what may be called a history of cultural symptoms – or „symbols” in Ernst Cassirer’s sense – in general”, E. Panofsky, *Ikonoграфия i ikonologia*, (w:) *Studia z historii sztuki*, op. cit., s. 19.

<sup>99</sup> Co sugeruje B. Teyssèdre, *Iconologie – Réflexions sur un concept d’Erwin Panofsky*, s. 328-330.

<sup>100</sup> Por. E. Panofsky stosuje istotnie czasownik *identify* w *Introduction, Essais d’iconologie*, s. 13-16.

<sup>101</sup> W tym właśnie sensie Daniel Arasse proponował nie *rozwiązywać* na siłę problemów ikonograficznej identyfikacji, ale myśleć o nich *ikonograficznie*: „Il existe aussi une iconographie possible des *associations d’idées*, et non pas seulement des idées claires et distinctes...” D. Arasse, *Après Panofsky: Piero di Cosimo, peintre, Erwin Panofsky – Cahiers pour un temps*, s. 141-142.

Taka jest skuteczność symptomu, jego synkopowanej czasowości – *identyfikacja symboli ulega w nim rozdrobieniu*, aby rozmnożyć się w zdumiewający sposób. Nie od rzeczy więc będzie przypomnieć, że we Freudowskim tekście poświęconym symbolice istnieje mały fragment, w którym Freud zastanawia się nad kapeluszem, aby zaproponować szkic „relacji pomiędzy symbolem a symptomem”<sup>102</sup>. Zaczynało się to jednak od precyzyjnej identyfikacji, usprawiedliwionej i „wystarczająco ustanowionej przez doświadczenie analiz marzeń sennych”: kapelusz symbolizuje narząd płciowy – „zwłaszcza narząd męski”, ale także narząd żeński<sup>103</sup>. Niemniej te drzwi otwarte na oczywistość symboliki miały się wkrótce zamknąć: „Nie można twierdzić, że ten symbol należałby do tych, które się rozumie”, pisał Freud, zaznaczając tym samym, jak bardzo oczywistość, nawet potwierdzona, kodu symbolicznego staje się szybko mało użyteczna, wówczas, gdy stosuje się ją do samego „dzieła”, ja zaś powiedziałbym – jego zastosowanie do fantazmatu lub symptomu. Zostaje wówczas uruchomiona w tekście Freuda cała ekonomia połączeń, za pomocą których kapelusz stanie się głową – „jako przedłużona głowa, ale gotowa do zdjęcia” – kulą lub poduszką, następnie poduszką narządem, etc. Fantazmatyczna ekonomia, w której nie przechodzimy od jednej pewności do drugiej, ale od jednego *symbolicznego przesunięcia* do innego, i tak bez końca:

Na ulicy, są [dotknięci nerwicą obsesyjną, o których mówi tu Freud] bez przerwy na czatach, aby widzieć, czy któryś z ich znajomych pozdrowił ich pierwszy unosząc kapelusz albo czy ta osoba zdaje się oczekiwać na ich pozdrowienie, i rezygnują z wielu znajomości, gdy odkrywają, że zainteresowany nie pozdrawia ich już albo nie odpowiada odpowiednio na ich pozdrowienie. Problemy pozdrowień, które wykorzystają w zależności od humoru, nie mają dla nich *końca*<sup>104</sup>.

Teoretyczna lekcja wynikająca z tego krótkiego tekstu Freudowskiego jest dość jasna: im bardziej wglębiamy się w obserwację symptomu, tym mniej znajduje się sposobów, aby go rozwiązać. Co do odniesienia do kompleksu kastracji – który podtrzymuje tutaj rozwinięcie tekstu – to daje ono paradygmat dla interpretacji, lecz to nie paradygmat rozwiązuje, syntetyzuje lub łączy elementy pomiędzy sobą: wymaga bowiem, *aby to, co symbolizowane, było pomyślane razem z jego zanikiem*, z jego rozłożeniem na części, jego nieustannie przedłużanym rozdarciem. Dlatego psychoanalityk poniósłby klęskę chcąc ustanowić ikonologię – w znaczeniu Panofsky’ego – symptomu, który mu się jawi. Podnosząc kapelusz ob-

<sup>102</sup> Z. Freud, *Une relation entre un symbole et un symptôme, Résultats, idées, problèmes. I*, 1890-1920, PUF, Paris, 1984, s. 237-238.

<sup>103</sup> Tamże, s. 237.

<sup>104</sup> Tamże, s. 238. Podkreślenie moje.

sesyjny neurotyk Freuda nie ukazuje tylko grzeczności za pomocą jasnego i czystego gestu. Raczej zamyka jedne w drugich niepokojące lalki-symptomy w (rzekomo) dobrze znanych lalkach-symptomach...

Wraz z ideą symptomu wprowadzona jest zatem *ekonomia wątpliwości*. Symptom istotnie wymaga ode mnie niepewności wobec mojej wiedzy o tym, co widzę lub co rozumiem. Już Kartezjusz zastanawiał się, przyglądając się w oknie przesuwanym się kapelusiom i płaszczom, czy nie ukrywały „duchów lub nieprawdziwych ludzi poruszających się na sprężynach”<sup>105</sup>. A co się stanie, gdy spojrzę na ogromną plamę czerwonej farby, która wieńczy głowę małej *Damy w czerwonym kapeluszu* Vermeera? Vermeer wyłączył swój namalowany kapelusz z wszelkiej ostatecznej lub definicyjnej identyfikacji – nie na tyle jednak, by można było powiedzieć, że namalowana dama ma na głowie coś innego niż kapelusz. Otóż Vermeer proponował ten czerwony kapelusz jako „kapelusz czegoś innego”, dziwny i niepokojący kapelusz, który zanim zostanie kapeluszem, narzuci się mojemu spojrzeniu jako symptom obrazu. W przeciwieństwie do optymistycznego postępu, w którym umieszczała nas przypowieść Panofsky’ego, to, co odtąd się dzieje, odpowiada zatem mniej triumfującej zasadzie: *im więcej patrzę, mniej wiem* – a im mniej wiem, bardziej odczuwam potrzebę wiedzy (wiedzy o Vermeerze, a zwłaszcza o jego czasach), wiedząc dobrze, że odpowiedź na tę potrzebę wiedzy *nie rozwiąże nigdy* całkowicie tego, co wynosi tak skromny kapelusz do roli fenomenalnego przedmiotu historii sztuki, fenomenalnego symptomu malarstwa Vermeera.

Wciąż w przeciwieństwie do ikonologicznego ideału, mającego ambicję zdefiniowania warunków tego, co dla artysty albo dla całej epoki byłoby w dziele *do pomyślenia*, (na przykład do stwierdzenia, że piętnastowieczne malarstwo włoskie jest do pomyślenia tylko poprzez przedstawienie przestrzeni trójwymiarowej, oraz że to, co jest nie pomyślane dla jakiegoś okresu sztuki, nie istnieje w tej sztuce), otwarcie na symptom daje nam dostęp do tego, co *nie daje się pomyśleć*, a co przenika na naszych oczach obrazy. Relikt konfliktu, którego sumy wygranych i przegranych nie poznamy nigdy, powrót stłumionego, którego nazw nie zdołamy nigdy wymienić, formacja i deformacja zarazem, praca pamięci i oczekiwania – symptom ujawnia przed naszym spojrzeniem wydarzenie spotkania, w którym *skonstruowana część* dzieła kruszy się pod uderzeniem i wtargnięciem jego centralnej, *przekłętej części*. W tym miejscu tkanina spotka zdarzenie swego rozdarcia<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> Kartezjusz, *Medytacje* (1641).

<sup>106</sup> „Porównanie, które jest nam od dawna znane, traktuje symptom jako obce ciało (*als einem Fremdkörper*) nieustannie utrzymujące stany podniecenia i reakcji w splocie, w którym się zagnieżdżył”. Z. Freud, *Inhibition, symptôme etangoisse*, s. 14.

Nie będziemy zatem patrzeć na obraz artystyczny, tak jak się patrzy na starego znajomego, mijającego nas na ulicy, który rozpoznany uchyliłby grzecznie kapelusz w naszą stronę. Wielu historyków od czasów Vasariego tak jednak czyniło, robi to lub udaje, że robi. Stają przed obrazem jak przed uspokajającym portretem kogoś, czyje nazwisko chcieliby poznać i od kogo żądają po cichu „ładnej twarzy”, to znaczy tego minimum figuratywnej przyzwoitości, którą sugeruje kapelusz właściwie nasunięty na głowę. Jednakże świat obrazów nie powstał po to tylko, by stać się podstawą do historii lub wiedzy o nich. Wiele obrazów – nawet te, które od wieków dobrze znamy – działa jak zagadka, której przykład wprowadził Freud w związku z pracą figuralności: biegną rozczochrane, z kapeluszem uniesionym przez wiatr, a nawet czasem biegną bez głowy... Bo taka jest praca symptomu, że ucina głowę Idei lub przyczynie, która mogłaby tłumaczyć obraz.

Lecz czy to wystarczy, aby zamknąć książkę, zamknąć pytanie postawione historii sztuki? Niezupełnie. Problem i wywód miały *krytyczny* charakter. Chodziło o sformułowanie, choćby żartobliwe, czegoś w rodzaju wstępu do szerszej krytyki (historycznej) spontanicznej metafizyki oraz o ton pewności, przyjmowany zbyt często przez tę dyscyplinę akademicką, którą zwie się historią sztuki. Chodziło w sumie o zradyzalizowanie apelu o uwagę, apelu o CAUTIUS, który odnajduje się już u Panofsky'ego i o sformułowanie w ten sposób kilku pytań dotyczących naszej własnej woli wiedzy dotyczącej obrazów sztuki. Chodziło mniej o formułowanie nowych odpowiedzi, niż o sugerowanie nowych wymagań. Model zwykłej widzialności, któremu historyk najbardziej spontanicznie ulega, próbowaliśmy zastąpić wymaganiem o naturze bardziej antropologicznej, wymaganiem, które podejmujemy poprzez termin *wizualny*. Zamiast zwykłego modelu czytelności zaproponowaliśmy model interpretacji, której ograniczenia i otwarcie były rozpatrywane poprzez rezultaty – lub problematykę – odziedziczone po metapsychologii Freudowskiej. Unitarny model schematyzmu i dedukcji historycznej został zastąpiony przez teoretyczne paradygmaty *figuralności* i *symptomu*, które, jak sądzimy, mogą sformułować ściślej pytanie o głęboką skuteczność „symboliczną” obrazów. Lecz z tego rejestru, w którym *teoretyczny* wymiar – fatalnie generalizujący – naszych problemów mógł się wykluczyć i do pewnego stopnia wyjaśnić, wyrasta konieczność rozwinięcia ich *historycznego* wymiaru, a przynajmniej ukazania go jako istoty naszego wyjściowego pytania<sup>107</sup>.

Owo „postawione pytanie” było istotnie wywołane przez uporczywe wrażenie, że *skuteczność chrześcijańskich obrazów* – ich skuteczność an-

<sup>107</sup> „Podkreślałem już, że postawione pytanie jest wyzwaniem dla badań historycznych: że jest usprawiedliwione tylko w odniesieniu do swej własnej, konkretnej interpretacji”. (patrz G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990, s. 36-37).

tropologiczna w długim trwaniu – nie mogła zostać zrozumiana do końca w postaci „schematyzmu”, „formy symbolicznej” lub ikonografizmu, rozwiniętego przez humanistyczną historię sztuki, która odziedziczyła swe podstawowe pojęcia – swe pojęcia-totemy, jak orzekliśmy – z jednej strony po Vasarim (w tym, co dotyczy pozycji jej przedmiotu), a z drugiej po neokantyzmie (w tym, co dotyczy pozycji jej aktów poznania). Nie idzie o konieczność zrezygnowania po prostu ze świata pojęć, wyposażonego w długą historię i w pod wieloma względami bezdyskusyjną słusność. Problemem byłaby raczej krytyka, to znaczy dialektyka, spojrzenie z perspektywy. Jest oczywiste, że *tkanina*, w którą spleta się historia sztuki chrześcijańskiej, może zostać rozpatrzona globalnie w świetle autorytetu reprezentacji mimetycznej, *naśladowania* odziedziczonego po świecie grecko-rzymskim. Takie pojęcia stają się „magicznymi” i totalitarnymi tylko wówczas, kiedy ich ambicją jest narzucanie praw, zajęcie całego terenu, to znaczy ignorowanie swych własnych ograniczeń, przez zamykanie dostępu do swych własnych symptomów, kryzysów lub *rozdarć*. Dlatego pilnie należy pomyśleć o przedstawieniu *wraz* z jego nieprzejrzystością<sup>108</sup>, oraz o naśladowaniu *wraz* z tym, co może zniszczyć je częściowo lub całkowicie. Nasza podstawowa hipoteza powraca do umieszczenia pod złożonym i otwartym znakiem *inkarnacji* mocy takiego rozdarcia.

Kiedy rzucamy okiem na już przywołaną rycinę Dürera, co widzimy najpierw? Widzimy *ciało*, wspaniale przedstawione przez artystę, którego głębokie zainteresowanie problemami ruchu ciała, regułami proporcji, etc. znamy – zwłaszcza dzięki Panofsky’emu. Dziesięć lat po wykonaniu tej ryciny, zwracającej szczególną uwagę na przedstawienie muskulatury, Dürer opublikował swe słynne *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, w których Panofsky widzi tylko „apogeum, którego teoria proporcji nigdy nie osiągnęła i nigdy więcej nie osiągnie”...<sup>109</sup> Wszystko to jest bezdyskusyjne, ale niewystarczające: bowiem ciało przedstawione tu przez Dürera pokazuje poprzez swoje zwinięcie, że nie jest „w przedstawieniu”. Jego obraz, jaki daje nam Dürer, jest wchłonięty w samym centrum przez rozwarcie – ranę – w której zanurzyło się ostatecznie spojrzenie Chrystusa. Coż można na to powiedzieć? To, że ciało jawi się nam, aby ukazać w sobie *cielesność*, choćby umęczoną. Chrystus Dürera pogrąża się w rozwarciu swej cielesności, aby dać do zrozumienia pobożnemu widzowi, że rozwarcie i śmierć będą udziałem – w znaczeniu ostatecznym – wcielenia

<sup>108</sup> W chwili, gdy piszę te zdania, została opublikowana praca L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Florence/Paris 1989, gdzie klasyczny koncept przedstawienia – widziany jednak z perspektywy współczesnej pragmatyki – jest ukazany w jego dwojakiej funkcji tworzenia i przejrzystości i nieprzejrzystości.

<sup>109</sup> E. Panofsky, *L’histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l’histoire des styles* (1921), *L’oeuvre d’art et ses significations*, s. 96.

boskiego Słowa między ludźmi. I tak piękne ciało zostaje ugodzone w swej cielesności przez samo znaczenie „przybranie ciała” boskiego. I tak cielesność staje się *symptomem* w ciele, do tego stopnia, że dyskretnie modyfikuje jego stosowną postawę: wystarczy zobaczyć jak bardzo polaryzacja na dwóch stygmatach stóp – sprawiając, że dwa *puncta* stają się związkiem, sekwencją, efektem spojrzenia – narzuci pewien rodzaj wykrzywienia ciała, w widzialnym przedstawieniu stóp postaci.

Oto co odpowiada dokładnie pierwotnej definicji symptomu, sformułowanej przez Freuda: zastępuje on, mówił, niemożliwe „przekształcenie świata zewnętrznego” – co w chrystologicznym kontekście ryciny Dürera należałoby rozumieć jako ludzki świat grzechu pierworodnego – przez „przekształcenie ciała” (*eine Körperveränderung*) – przez co należy rozumieć proste słowo *stygmat*, w znaczeniu najbardziej paradygmatycznym, jakie można mu nadać, znamienia, plamy lub ukłucia dokonywanego na ciele<sup>110</sup>. Otóż o wcieleniu Słowa nie myślano w całej chrześcijańskiej tradycji inaczej, niż jako o tej *ofiarniczej przemianie* jednego ciała dla ocalenia innych od zagłady, ognia lub wiecznych cierpień. Co oznaczało jednak pewną przemianę ciał, żądanie od nich nie tyle żydowskiej próby obrzezania, co nie mniej kategoryczny nakaz *naśladowania próby zniekształcenia*, w której pierwszy pograżył się Chrystus.

Widzimy teraz lepiej, jak należy umieścić wobec siebie dwa pojęcia wcielenia i naśladowania: pierwsze zakłada ustanowienie symptomem drugiego, co czyni z drugiego – już przemienionego – powołanie do bycia symptomem ciał, jak i do bycia samym ciałem. Święty Franciszek z Asyżu *naśladował* Chrystusa nie poprzez wygląd swego ciała, lecz poprzez symptomatyczne zniekształcenie, które jego ciało zgodziło się przyjąć i wcielić. Nasza hipoteza, w swym skrajnym sformułowaniu, polegałaby po prostu na założeniu, że wizualne sztuki chrześcijaństwa starały się *również* naśladować ciało Chrystusowe, tak jak mógł to czynić ten czy inny święty: naśludując mianowicie, ponad *wyglądem* ciała, *proces* albo „cnotę” rozwarcia, dokonanego jeden raz w cielesności boskiego Słowa.

W ten sposób wcielenie – jako główny imperatyw chrześcijaństwa, jako jego centralna tajemnica, jego węzeł wiary, odpowiedź na określone fenomenologie i fantazmatyki – pozwalało obrazom na *podwójną ekonomię* o niezwykłej sile inwencji i wymagało jej od nich: najpierw dawała im ona dostęp do ciała (co historia sztuki zawsze bardzo dobrze widziała i analizowała), a następnie żądała od nich przemiany ciał (na co historia sztuki mniej zwracała uwagę). Wcielenie Słowa było dostępem boskości do widzialności ciała, było zatem *otwarcie* na świat klasycznego naśla-

<sup>110</sup> A Freud wysuwa w tym samym zdaniu wniosek o dwójakim aspekcie „adaptacji” i „regresji” (*Anpassung...Regression*) symptomu. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 369.

dowania, możliwością posługiwania się ciałem w obrazach sztuki religijnej. Jednakże była to także ofiarnicza i groźna ekonomia, skierowana na ciała, a zatem na *otwarcie w* świecie naśladowania, rozwarcie cielesności dokonujące się na powierzchni lub wewnątrz ciała. Taka byłaby zatem elementarna dialektyka wprowadzona w czyn wraz z chrześcijańską ideą motywu inkarnacji: coś, co w pewnym sensie dublowałoby wielką tkaninę klasycznego naśladowania, gdzie paradują obrazy; coś, co w innym sensie dokonałoby rozdarcia w środku tej tkaniny. Być może najbardziej odpowiednią metaforą byłaby ostatecznie Lacanowska metafora „pikowania”: przytrzymuje ono tkaninę – jego strukturalne powołanie jest doniosłe – bowiem kłuje ją i dziurawi – oto sposób pokazania jego nie mniej doniosłego powołania do symptomu.

Słowo „inkarnacja”, w całej rozciągłości swego znaczącego widma, daje więc trzecie przybliżenie do wyzbycia się teoretycznej magii *imitazione*, a nawet *iconologia*, odziedziczonej po humanizmie. Wbrew tyranii widzialnego, którą zakłada totalizujące użycie naśladowania, wbrew tyranii czytelnego, którą zakłada ostatecznie pewien sposób rozumienia ikonologii po Ripie i Panofskym, uwzględnienie motywu wcielenia w sztukach wizualnych chrześcijaństwa pozwoli *otworzyć* widzialne na pracę widzialnego, a czytelne na pracę egzegezy lub na predeterminowane rozmnożenie sensu. Od bizantyjskiego Wschodu do trydenckiego Zachodu wymóg wcielenia zdołał wytworzyć w obrazach podwójną moc bezpośredniości wizualnej i opracowania prawdziwie egzegetycznego<sup>111</sup>. Oto teoretyczna, a nawet heurystyczna moc symptomu. Oto jego siła otwarcia lub kiełkowania. Przyzywany, poszukiwany przez ekonomię wcielenia symptom zaznacza w obrazach ten szczególnie skuteczny, płodny związek między wydarzeniem a wirtualnością. Wydarzenie będzie zakłócać skodyfikowany układ symboli ikonograficznych; wirtualność zaś zakłóci tak zwany „naturalny” układ widzialnego naśladowania. Wszystko to odbywać się będzie w dynamice, która sama stosuje szerokie spectrum możliwości i która może być albo najbardziej dyskretna albo najbardziej wybuchowa.

Porównanie motywu wcielenia do systemu „punktów warstwy ochronnej”, ułożonych tu i ówdzie na wielkiej tkaninie zachodniej *mimesis*, sugeruje nam coś na kształt „kontrhistorii” sztuki, nie w sensie historii, która się przeciwstawia, lecz historii, która dialektykuje i daje *kontrtematy* – tak jak to się mówi w muzyce – wielkiego, mimetycznego tematu figuratywnego przedstawienia. Zastanawiające jest zatem stwierdzenie, że główne, „prototypowe” obrazy chrześcijaństwa były z jednej strony poświęcone motywowi wcielenia – którego zamierzały być bezpośrednim

<sup>111</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Puissances de la figure Exégèse et visualité dans l'art chrétien*, *Encyclopaedia Universalis – Symposium*, E. U., Paris 1990, s. 596-609.

świadectwem – a z drugiej strony były obrazami, w których *mimesis* przechodziła zawsze zniekształcającą próbę prawdziwego symptomu, znamienia lub *wizualnego* śladu defiguracji. Jak gdyby cielesność Słowa działała wbrew samemu ciału.

Nazywam „prototypowymi” te rzadkie i wyjątkowe obrazy, w stosunku do których chrześcijaństwo, wschodnie a potem zachodnie, ustanowiło stosunek kultu, co zakładało co najmniej dwie rzeczy: po pierwsze, że obrazy te dotknęły obszaru największego pragnienia, obszaru niemożliwego dla innych obrazów, obszaru, gdzie obraz „cudownie” stawał się sam *virtus* oraz mocą wcielenia... Z drugiej strony te obrazy, te rzadkie obrazy *dotykając granic, wskazywały kresy* – choćby niemożliwe – dla wszystkich innych obrazów sztuki. Dlatego powinny one stanowić historię, historię, w której spróbujemy zrozumieć pracę – psychiczną i materialną – dzięki której takie obrazy-granice będą mogły pojawić się oglądającym jako *obrazy krytyczne* (we wszystkich znaczeniach tego słowa) i jako to, co chcielibyśmy nazwać *obrazami-pragnieniami*: obrazami niosącymi kresy i cele dla obrazu.

Ich najbardziej znaczącymi przykładami są Mandylion z Odessy – o którym wzmianka pochodzi z połowy VI wieku – chusta św. Weroniki i święty Całun Turyński, przed którym współcześni chrześcijanie ciągle zginają kolana przy okazji bardzo uroczystych nabożeństw. Z tych obrazów zwanych *achiropoiètes*, czyli „nie zrobionych ludzką ręką”, zapamiętamy zwłaszcza strukturalny związek, skrajnie wypracowany, który łączy w sobie legendarny element (niosący „cele-kresy” wymarzone dla obrazu w dyskursie i rytuale) z konkretnymi procedurami przedstawienia lub „przedstawialności”. To, co najpierw uderza, mówiąc krótko<sup>112</sup>, to fakt, że chodzi na ogół o trywialne, aż nazbyt skromne przedmioty, ukazujące tylko szczątki materii. Chusteczki ze starego lnu lub zwęglone całuny pokazują ostatecznie tylko przywilej – domniemany, niezwykły – bycia dotkniętym przez boskość. Są jednocześnie relikwiami i ikonami. Dlatego tak długo przyznawano im, choć jawiły się na ogół jako zasłony, zdolność *objawiania*. Dlatego przyznawano im – choć miały wygląd dosłownie *zatarty* – zdolność *ukazywania*. Tymczasem chodziło właśnie o spełnienie tego paradoksu: chodziło o spełnienie kontraktu, ofiarnicze uszkodzenie, „obrzezanie widzialnego”, o którym mówiliśmy na początku

<sup>112</sup> Należałoby odesłać w tym miejscu do długiej bibliografii. Zaznaczmy tylko, jeśli chodzi o krytykę źródeł, pracę E. von Dobschütz, *Christusbilder – Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Heinrichs, 2 wol., Leipzig 1899, a także klasyczne i bardziej ogólne studium E. Kitzingera, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Papers” VIII, 1954, s. 83-150. Próbowałem streścić tę złożoną problematykę w zbyt krótkim artykule zatytułowanym: *Images achiropoietes, Dictionnaire des poétiques*, Flammarion, Paris, w druku.

tej książki. Aby pozór został „zatarty” i aby wygląd został uświęcony, oto co odpowiadało ściśle ekonomii pokory, której Słowo dało świadectwo wcielając się. Nie zdziwi nas przeto, że takie obrazy były uznawane w średniowieczu za prawdziwe chrystofanie. Każdy przyznawał im jakiś wielki cud, który był powtórzeniem jednego z przypisywanych Jezusowi, jak cud przywrócenia wzroku niewidomym.

Ogłaszając, że obrazy te są „dziełami boskimi”, „nie wykonanymi ludzką ręką” – zgodnie z terminem *acheiropoiëtos*, wprowadzonym przez świętego Pawła dla określenia „duchowego obrzezania” chrześcijan, przymerza i boskiego sanktuarium<sup>113</sup> – ich ziemscy wynalazcy usiłowali w gruncie rzeczy zrealizować w obrazie pewien rodzaj kwadratury koła: czyli obraz, który nie będzie już zasłaniał (jako wygląd), lecz objawiał (jako ukazanie), który nie potrzebowałby już przedstawiać, ale który uobecniałby skutecznie boskie Słowo, aby zaktualizować jego cudowną moc. Sprawa staje się jeszcze bardziej interesująca, gdy zwrócimy uwagę na sposób, w jaki został opisany *modus operandi* takich obrazów: „stworzonych bez farby”, tak jak słowo mogło się wcielić „bez ludzkiego nasienia”<sup>114</sup>. Jednakże to wyparcie malarskości na rzecz rewindykacji wcielenia miało tylko jeden cel – narzucenie jej jako absolutnego paradygmatu wszelkiej ikonizacji, a zatem wszelkiej aktywności malarskiej<sup>115</sup>. Jest to sposób ustanowienia w *samej malarstwie*, lub jeśli wolimy w historii sztuki, przedmiotu absolutnego pragnienia dla wszelkiej ikonografii religijnej: *niemożliwego przedmiotu* malarskiego pragnienia wcielenia.

Wobec tych rzadkich, tych wybitnych ikon lub relikwii, jesteśmy zatem w obliczu ekstremalnej formy pragnienia, *uczynionego obrazem*, wprowadzenia obrazu poza niego... ze względu na ciało, które sławi i którego w pewnym sensie chciał być przedłużeniem. Paradoksalna struktura takiego wymogu warunkuje w znacznej części antytetyczny aspekt języka stosowanego do opisu tych obrazów. Jest to język, który przywołuje lawiny chiasmów i oksymoronów, które charakteryzują całą teologię negatywną i składnię mistyków. I tak Mandylion był od początku określony jako „graficzny-agraficzny”<sup>116</sup>: oto sposób łączenia w jednym przedmiocie różnorodnych modeli semiotycznych, jeśli można tak powiedzieć, sposób

<sup>113</sup> Kol. II, 11-13, Kor. IV, 16-V, 2; Hebr. IX, 24.

<sup>114</sup> Porównanie dotyczące Mandylionu z Odessy można znaleźć w VII wieku u Grzegorza..., *Expositio persica*, I, 140-144, red. A. Petrusi, *Panegirici epici*, Buch-Kunstverlag, Etal, 1959, s. 91.

<sup>115</sup> Giambattista Marino, na drugim krańcu tej historii, zawiązuje węzeł poświęcając drugą część swych *Dicerie sacre* (1614), zatytułowaną *O malarstwie*, Całunowi Turyńskiemu. G. B. Marino, *Dicerie sacre*, red. G. Pozzi, Einaudi, Torino 1960, s. 73-201. Por. na ten temat artykuł M. Fumaroli, *Muta Eloquentia*, „Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français” (année 1982), 1984, s. 29-48.

<sup>116</sup> *Expositio persica*, I, 140, s. 91.

wyobrażenia sobie semiotycznych cudów. Zdziwiające jest więc to, że *przedstawienie* konkretnych przedmiotów zdołało sprostać założeniom takiej fikcji. Względne – i upragnione – zatarcie ikon skutkowało zwłaszcza uwydatnieniem ich *charakteru zapowiedzi*, charakteru śladu, styczności, a zatem charakteru „relikwii”. Kiedy pod koniec XVI wieku Alfonso Paleotti skomponował swój traktat *Objaśnienie świętego Całunu* z Turynu, stworzył właściwie paradoksalny system opisu krwawych śladów, w którym – dodatkowy i podstawowy paradoks – to rozwarcie ciała, a nie samo ciało, to *ciało rozdarte*, a nie kształt ciała, kierowały opisową i egzegetyczną częścią jego tekstu<sup>117</sup>.

„Prototypowe” obrazy chrześcijaństwa byłyby więc tylko zwykłymi symptomami: *wystawionymi śladami boskości*, a wystawionymi dla konstrukcji tajemnicy, magicznej skuteczności, uwielbienia. Dlatego stwierdzenie takiej styczności – żywej twarzy Jezusa z Mandylionem, cierpiącej twarzy Jezusa z chustą Weroniki, martwego ciała Jezusa ze świętym Całunem – nie obywało się bez zastosowania procedur wymagających odwrotności, czyli *braku styczności ludzi*. Ten, kto dotknął Boga, staje się często nietykalny: wycofuje się w cień tajemnicy (i ustanawia się na zawsze przedmiotem pragnienia). Toteż Mandylion był owinięty cesarską purpurą i niesiony uroczyście w procesji; spoczywał na królewskim tronie i służył za *palladium*, czyli za obraz apotropaiczny, w bizantyjskich wyprawach wojennych. Grzegorz Pisides porównywał jego działanie w walce z wrogiem do działania zamieniającej w kamień Gorgony, która potrafiła trzymać na odległość każdego, kto ośmielił się na nią spojrzeć<sup>118</sup>.

Jako *palladium* służyła również chusta św. Weroniki: mówi się, że chroniła Rzym od wszystkich plag<sup>119</sup> – co nie przeszkodziło, aby dotknął ją w 1527 r. ten sam los, co Mandylion, skradziony podczas grabieży Konstantynopola w 1204 r. Jednakże chusta św. Weroniki pojawiła się ponownie i w 1606 r. stała się przedmiotem uroczystego przeniesienia. Umieszczono ją na jednym z czterech monumentalnych filarów bazyliki Świętego Piotra, gdzie zdaje się jeszcze dziś podtrzymywać spojrzeniem z drzewa Krzyża cały gmach chrześcijaństwa. Pokazuje się ją czasami wiernym, lecz z tak wysoka, że *jedynie rozbłyska jej obramowanie*, wykonane z kryształu, złota i cennych kamieni, obramowanie, które tyle ją oznacza, co skrywa. Nie chodzi tutaj tylko o wskazanie obiektywnej ironii ostentacyjnego chwytu. Albowiem „ironia”, jak i chwyt stanowią integral-

<sup>117</sup> A. Paleotti, *Esplicatione del sacro Lenzuolo ove fu involto il Signore, et delle Piaghe in esso impresse col suo pretioso Sangue...*, G. Rossi, Bologna 1598 i 1599.

<sup>118</sup> *Expeditio persica*, I, 139-153, s. 91.

<sup>119</sup> Por. H. Pfeiffer, *L'immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma: la Veronica e il volto di Cristo, Roma 1300-1875 – L'arte degli anni santi*, A. Mondadori, Milano 1984, s. 106-119.

ną część tego pojęcia obrazu, które usiłuje się tu utworzyć. Już Dante był świadomy tego, kiedy pielgrzymą, przybyłego z daleka, aby rozpamiętywać relikwie, porównywał do kogoś, kto „nie może nigdy zaspokoić swego głodu” – weźmy to za głód widzialności, głód wyglądu – wobec czegoś, co potrafi on ustanowić *vera icona* swego Boga<sup>120</sup>. To, co potrzebne było „prawdziwemu” portretowi – prawdziwemu przez jego styczeńność, a nie pozornemu przez wygląd – to ukazanie jego *wycofania się* zgodnie z dialektyką, którą Benjamin nazwałby „aurą”, zaś Maurice Blanchot „fascynacją”<sup>121</sup>. Poprzestańmy tu na podkreśleniu konieczności takiej dialektyki „przedstawialności”: tworzyła ona dla wszystkich *wirtualność* obrazu, a zatem jego przejściową, ryzykowną, symptomalną zdolność objawiania się. Pozwalała ustanowić obraz-przedmiot, tę dającą się wyodrębnić rzeczywistość, przypadkową, namacalną i zniszczalną, jako *obraz-paradygmat*, czyli jako matrycę relacji, w których człowiek próbował myśleć o sobie jako o obrazie swego Boga.

To, że człowiek był stworzony na obraz<sup>122</sup>, oznaczało dosłownie, że przynależał do obrazu, że był jego tematem. Nie było przeto powiedziane, aby ktokolwiek mógł *ujrzeć* „prawdziwy obraz” swego Boga, w kontrastowym świetle konstantynopolskiej lub rzymskiej bazyliki. Wskazane było raczej, aby oglądając ją, poczuł się poddanym obrazu, *subjectus* w dosłownym znaczeniu – „rzuconym pod...” – a więc sam poddał się próbie *pod spojrzeniem obrazu*. Chodziło o to, aby patrzący na obraz był zarazem wywłaszczony ze wszelkiego panowania nad nim i zawłaszczony przezeń zgodnie z relacją, która mimo tabu dotyku, którego obraz mógł być przedmiotem, wyrażała się najczęściej w postaci odcisku, czyli w postaci boskiego *character*, greckiego słowa oznaczającego jednocześnie sprawcę i rezultat odcisku, ryciny. Sama cudowna ikona nie była niczym innym niż „ubóstwionym *character* cielesności” Słowa<sup>123</sup>: jej skuteczność polega-

<sup>120</sup> Dante, *Boska Komedia, Raj*, XXXI, 103-105: „Qual è colui che forse di Croazia/ viene a veder la Veronica nostra,/ che per l'antica fame non sen sazia...”

<sup>121</sup> Por. W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie. L'homme, le langage, la culture*, Denoël, Paris 1971 (wyd. 1974), s. 57-79. Tegoż, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej, Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i tłum. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201-240. M. Blanchot, *La Solitude essentielle, L'espace littéraire*, s. 22-27; „la fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante” (s. 27).

<sup>122</sup> Zgodnie oczywiście z biblijną formułą *Księga Rodzaju*, I, 27: „Bóg stworzył człowieka na swój obraz./ na obraz Boga go stworzył”.

<sup>123</sup> Zgodnie z wyrażeniem zawartym w zbiorze śpiewów liturgicznych na cześć Mandylionu, a które Leon... cytował w liście do Mikołaja z Andrynopola przeciw ikonoklastom. Por. V. Grumel, Léon de Chalcedoine et le canon de la fête du saint Mandilion, „Analecta Bollandiana” LXIX, 1950, s. 136-137.

ła zatem na przekazywanie mocy odcisku na tego, który darzył ją czcią i tym sposobem kontynuowała ona pracę wcielenia poprzez proces pojmany przede wszystkim w kategoriach liturgicznego sakramentu<sup>124</sup>.

Należy tu powtórzyć, jak bardzo owo skuteczne działanie nie istniało bez uruchomienia pracy „przedstawialności” lub *udawania* [*faire-figure*] samych obrazów. „Święte Twarze”, jakie niektóre kościoły wystawiają jeszcze do adoracji wiernych, zmieniają w nieskończoność procedury olśnienia i migotania – albowiem niektóre obramowania, poza cennymi kamieniami i złoceniami są opracowane w kawałki lustra – i powtarzają nie tylko obowiązkowe wycofanie *vera icona* poza zdarzenie jego eksponowanego objawienia, ale również *olśniewające face-à-face* ubóstwionych twarzy, Mojżesza naprzeciw Hebrajczyków lub Jezusa Chrystusa umieszczonego nad swymi uczniami na górze Tabor, w apoteozie jego przemiany<sup>125</sup>. Należy sobie przypomnieć w obliczu tych wielkich ikon chrześcijaństwa, że ich wyjściowy nakaz mieścił się w legendarnym elemencie twarzy, którego normalny wzrok nie mógł znieść – gdyż same ikony były uznawane za święte pozostałości czegoś nie do zniesienia<sup>126</sup>. Jak zatem mówić o przetworzeniu tego, co nie do zniesienia, jeśli nie zauważając, że *wizualne* zdarzenie – to samo nawet, które daje, powtarza lub przekształca olśniewające *face-à-face* – zastępuje widzialne ujęcie, którego spodziewać by się można od wszelkiej ekspozycji obrazu, a zwłaszcza „portretu”?

Oto dlaczego należałoby pokusić się o historię obrazów, która wyszłaby poza ścisłe ramy historii sztuki odziedziczonej po Vasarim. Oto dlaczego należałoby zmierzyć się z wizualnością obrazów – zgodnie z ruchem fenomenologii – ryzykując zawieszenie na chwilę dokładności ich widzialności, której wymaga na początku wszelkie podejście ikonologiczne. Obrazów, o których mówiliśmy, nie sposób zanalizować tylko poprzez ich opis i wypowiedzenie tego, co naśladują; dają się analizować także poprzez szczególnie sposób, w jaki mogą zakłócać wszelki dokładny opis, poprzez procedury, które wprowadzają w dzieło, aby dotknąć obszaru, gdzie

<sup>124</sup> Albowiem *character* daje także w całej tradycji chrześcijańskiej centralne pojęcie sakramentu. Por. na przykład Tomasz z Akwinu, *Summa teologiczna*, IIIa, 63, 1-6.

<sup>125</sup> „Gdy Aaron i Izraelici zobaczyli Mojżesza z dala i ujrzeni, że skóra na jego twarzy promieniała na skutek rozmowy z Panem”, Księga Wyjścia, 34, 30; „Jedenastu zaś uczniów udało się do Galilei na górę, tam gdzie Jezus im polecił. A gdy Go ujrzeni, oddali Mu pokłon”, Mt, 28, 16-17.

<sup>126</sup> W różnych wersjach legendy o Mandylionie olśniewający charakter twarzy jest przyznawany to Chrystusowi, to jego wysłannikowi Tadeuszowi, to samemu obrazowi. Możemy przynajmniej porównać starą wersję Euzebiusza z Cezarei, *Histoire ecclésiastique*, I, 13, Le Cerf, Paris 1952, I, s. 40-45, z późniejszymi wersjami, które „wymyślają” nieobecny obraz z wyjściowej opowieści. Por. E. von Dobschütz, *Christusbilder*, I, s. 102-196 i 158-249. Por. ponadto C. Bertelli, *Storia e vicende dell'immagine edessena*, „Paragone” XIX, 1968, nr 217/37, s. 3-33.

„sztuka” – w humanistycznym i akademickim znaczeniu – nie ma już nic do roboty i pozostawia miejsce dla czegoś, co wynika raczej z antropologii spojrzenia. Takie obrazy są na ogół wyrzucone z korpusu historii sztuki, ponieważ są przede wszystkim relikwiami i czynią wszystko, aby zatrzeć „manierę” lub po prostu rzemieślniczy charakter – którego źródło, fatalnie tajemne, jeśli można tak powiedzieć, jest z pewnością niemożliwe do odtworzenia: jak w rzeczy samej „przypisać” komuś święty Całun, skoro ten, kto go wykonał w XIV wieku, uczynił wszystko, aby zatrzeć ślad swej własnej ręki i oczywiście ślad wszelkiej ludzkiej „sztuki”? Historia obrazów, oczywiście, nie może się utożsamiać z historią artystów – z tym, z czym historia sztuki identyfikuje się zbyt często. Nie może również zadowolić się rozwiązaniami ikonograficznymi, na tyle, o ile znaczenie i geniusz – społeczny, religijny, estetyczny – obrazu mogą odsunąć się od inwencji form, po to aby zaproponować spojrzeniu tylko skuteczność i *misterium zburzonych form*, pozostawiając ślad wielkich zdarzeń śnionych przez ludzi jako znaki ich losu. Historia sztuki tworzy zbyt często tylko historię przedmiotów udanych i możliwych, zdolnych do postępu, gloryfikujących wygląd; należałoby pomyśleć historię przedmiotów niemożliwych i niewyobrażalnych form, zwiastujących inny los, krytykujących wygląd.

Czy oznacza to odwrócenie się od obrazów sztuki? Czy wcielenie byłoby niewspółmiernym żądaniem w stosunku do środków, do których są zdolne malarstwo i rzeźba, tak bardzo oddane na Zachodzie „widzialnemu” imperatywowi naśladowania? Nie sądzę. Skoro od początku imponujący dogmat wcielenia stanowi coś w rodzaju *dramatu obrazu*, albo przynajmniej pytanie wplecione w tkaninę wyobraźnego, to możemy przyjąć, że historia „możliwych przedmiotów”, historia sztuki w tradycyjnym znaczeniu, zostanie dogłębnie przeniknięta przez energię dramatu i pragnienia, które wcielenie władczo rozwija. Wyobrażam sobie historię władczych i niezawisłych wyjątków, która rozwinęłaby kontrtemat widzialnego w melodii widzialnego, *historię symptomatycznych nasileń* – „punktów warstwy ochronnej”, płodnych momentów silnego fantazmatu – w której uległaby częściowo rozdarciu przestrzeń wielkiej mimetycznej tkaniny. Byłaby to historia granic przedstawienia, a być może nawet przedstawienia tych granic przez samych artystów, znanych lub nieznanych. Byłaby to historia symptomów, gdzie przedstawienie ujawnia, z czego jest zrobione, w chwili, gdy zgadza się na obnażenie, na zawieszenie i na ukazanie swego braku.

Pozostaje do wykonania kartografia tych symptomów, zatarta przez swoisty zbiór arcydzieł, do którego nas od tak dawna przyzwyczaiła historia Vasariego. Pomoże nam rozwinąć tę kwestię nieco trywialny, ale

interesujący dla naszego tematu przykład, zaczerpnięty ponadto z korpusu Vasarięgo. Chodzi o obraz szczególnie mało wdzięczny, w każdym razie nieco dziwaczny, namalowany w Rzymie przez mało znanego artystę, Ugo dei Conti da Panico, znanego szerzej pod nazwiskiem Ugo da Carpi. Obraz, który nie został umieszczony przez kuratorów muzeów watykańskich w publicznych kolekcjach, został wykonany pomiędzy 1524 i 1527 rokiem, aby udekorować ołtarz Weroniki w dawnej bazylice Świętego Piotra. Historycy sztuki wydobyli na światło dzienne kompozycyjne – jeśli nie stylistyczne – źródło tego miernego dzieła, odnosząc je do wspaniałego rysunku Parmezana, przedstawiającego ten sam ikonograficzny temat, a przechowywanego w Galerii Uffizzi<sup>127</sup>. Lecz łatwo wyczuć na pierwszy rzut oka, że te dwa dzieła nie mają nic wspólnego, żadnego bliskiego pokrewieństwa ich *invenzione* artystycznej. Rysunek Parmezana, *quadrettato* – podzielony na kwadraty – w zamiarze realizacji przyszłego dzieła, potwierdza siłę swego stylu; święta ukazuje na nim chustę, od której odrywa się twarz Chrystusa, nieproporcjonalna, ale kierująca się w naszą stronę, tak jakby to czyniła rzeczywista głowa, w każdym razie chodzi o trójwymiarowy *portret*, na którym toczy się gra kontrastowego światła.

Natomiast zbliżając się do obrazu Ugo da Carpi, odkrywa się pewną statyczną i nieporadną technikę, daleką od najwyższej wirtuozerii, której dowiódł Parmezan w swoim rysunku. Można zwłaszcza zauważyć, że święta Weronika nie pokazuje, ściśle mówiąc, portretu Chrystusa, lecz *wycofanie się* twarzy, która „zagłębia” się i oddala poza arbitralny kontur linii przywołujący bizantyjskie tło. Twarz, jeśli jest, nie wychodzi z cienia, wchodzi weń. A zresztą nie ma jej. Albowiem przedstawiona święta prezentuje na swej chuście „portret” nie Chrystusa, tylko samej *chusty św. Weroniki*, czyli portret czczonej w rzymskiej bazylice relikwii. Pewien rodzaj prymitywizmu stylu tłumaczy się przez wolę trwania przy mało „żywym” wyglądzie relikwii, przez kontrast z bardziej „humanistyczną” wolą wymyślenia żywej twarzy dla Chrystusa z Pasji. Ale to nie wszystko. Ugo da Carpi sam usprawiedliwił surowy charakter swego obrazu, wpisując pomiędzy stopy świętego Pawła *poetycką* regułę – w pierwotnym znaczeniu słowa – którą wyznaczył sobie przy realizacji tego dzieła: PER VGO/ DA CARPI INTAIATORE/ FATA SENZA/ PENELLO... Oznacza to dwie rzeczy: że namalowane dzieło jest dziełem rytownika; oraz że zostało wykonane bez pomocy pędzla.

Cóż można na to rzec? Że obraz został stworzony tylko za pomocą szmatek nasączonych farbami, tak że palce ani pędzle nie mogły w tym

<sup>127</sup> Por. R. Harprath, przypis nr 123 w katalogu *Raffaello in Vaticano*, Electa, Milan, 1984, s. 324-325. Data powstania dzieła jest różna u różnych autorów, ale nie dotyczy bezpośrednio naszego wywodu.

uczestniczyć, a także, że cienie zostały uzyskane za pomocą pyłu *carboncino*, czyli węgla. Taki sposób – oznaczający odejście od tradycyjnej techniki malarskiej – przywołuje z pewnością pobożne przepisy, które musiały kierować wykonywaniem licznych, średniowiecznych lub nowoczesnych „świętych całunów”<sup>128</sup>. Chodziło właśnie o odwrócenie się od technik mimetycznych i „artystycznych”, aby przenieść gest naśladowania do pobożnego rejestru procesu, kontaktu, *achiropoiesis*: w sumie chodziło o wykonanie – „ufikcyjnienie” i pewnym sensie o falsyfikację – prawdziwego „obrazu nie uczynionego ręką ludzką”. Ugo da Carpi mniemał, że czyni dobrze, w religijnym znaczeniu pobożnego uczynku, odwracając się od estetycznej ideologii swego czasu i techniki jego parów – krótko mówiąc, odrzucił rękę jako „inwencję”, czyli *disegno*. Zauważmy też, że jego ranga rytownika, co sam podkreśla w inskrypcji na obrazie, zawiodła go do jego dziwnego wyboru malarskiego. Watykańska *Weronika* stanowi jedyny, znany obraz na płótnie – na chuście chciałoby się powiedzieć – tego artysty. Vasari w *Żywocie Marcantonio Raimondiego* podaje, że Ugo da Carpi wymyślił technikę rytowniczą, polegającą na zastosowaniu wielu desek do tego samego obrazu – na przykład jedna deska, na której zostały wyryte tylko cienie, druga zawierająca tylko półcienie i trzecia jasne tony – prowadziło to do efektu rozwarstwienia, „rozcięcia na kawałki”, w pewnym sensie obrazowania według parametrów formalnych, świetlnych lub kompozycyjnych: przedstawiający i „czytelny” obraz ujawniał się tym sposobem dopiero na samym końcu<sup>129</sup>.

Wskazówka Vasariego dotycząca działalności Ugo da Carpi jako rytownika nie miałyby wielkiego znaczenia, gdyby nie była uzupełniona wymowną relacją – wymowną, gdyż wiele mówiącą o tworzącej się historii sztuki – dotyczącą obrazu, który nas zajmuje:

Powiedzieliśmy, że Ugo był także malarzem: nie będę ukrywał, że obecnie namalował olejem, nie używając pędzli, ale używając palców oraz dziwnych, swego po-

<sup>128</sup> Zaznaczmy zwłaszcza całuny z Lierre w Belgii, z Besanon, z hiszpańskiego monasteru Santo Domingo de Silos (w pobliżu Burgos), z Cadouin lub Enxobregas w Portugalii, etc. Należy sobie przypomnieć, że pierwsze polemiki skierowane przeciw fotograficzno-cudownemu „odkryciu” świętego Całunu Turyńskiego w 1898 r. pochodziły z francuskich środowisk bollandystycznych i archeologicznych. Por. U. Chevalier, *Etude critique sur l'origine du saint Suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, Picard, Paris 1900 oraz F. de Mély, *Le saint Suaire de Turin est-il authentique?*, Poussielgue Paris, s.d. [1902], który dokonał spisu co najmniej jeszcze czterdziestu dwóch całunów poza Całunem Turyńskim. W większości tych czterdziestu dwóch potwierdzonych przypadków, techniczny problem polegał na unikaniu użycia pędzla, a zatem na stworzeniu barwnika według trybu wskaźnikowego (szablon, znamię, odbicie, odcisk) przeznaczonego do uwiarygodnienia *kontaktu podkładu* – całunu – z ciałem Chrystusa.

<sup>129</sup> Por. G. Vasari, *Le vite*, V, s. 420-421. Wiadomo, że to nie Ugo da Carpi był wynalazcą jednobarwnej ryciny, jak to utrzymuje Vasari w tym fragmencie, ale artyści nordyccy (Cranach, H. Baldung Grien, etc.).

mysłu, narzędzi (*senza adoperare pennello, ma con le dita, e parte con suoi altri instrumenti capricciosi*) obraz w Rzymie na ołtarzu Świętego Wizerunku. Pewnego ranka uczestniczyłem wraz z Michałem Aniołem we mszy przed tym ołtarzem i zobaczyłem obraz z napisem Ugo da Carpi oświadczającym, że został namalowany bez pędzla; pokazałem śmiejąc się (*ridendo*) ten napis Michałowi Aniołowi; ów mi odpowiedział śmiejąc się także (*ridendo anchesso*): „Zrobiłby lepiej używając pędzla i malując w lepszym stylu (*di miglior maniera*)”<sup>130</sup>.

Te dwa wspólne śmiechy – śmiech „boskiego” artysty odpowiadający śmiechowi wielkiego historyka – wiele nas uczą. Czy ta scena jest prawdziwa, czy nie (leży na niej cień nieprawdopodobieństwa: trzeba bowiem nosem dotknąć obrazu Ugo, aby odczytać napis, trudno przyjąć taką postawę podczas mszy w bazylice Świętego Piotra w Rzymie przed ołtarzem, którego obraz był nastawą), jest to ostatecznie mało istotne. Paradymatyczne są dwa śmiechy: przede wszystkim przedstawiają żartobliwą rozmowę dwóch artystów, ich profesjonalną dyskusję i ich żart w trakcie nabożeństwa, które mówiło o boskim poświęceniu, które uobecniało *corpus Christi* w konsekracji hostii, które powtarzało cykl winy, śmierci oraz kwestię zbawienia. Te dwa śmiechy, chociaż zjednujące naturalnie naszą sympatię, ujawniają od razu pewną odmowę zrozumienia, o co chodziło nie tylko w poważnym eucharystycznym rytuale, który był celebrowany przed nimi, ale i zrozumienia samego dzieła – a raczej „nie-dzieła” – Ugo da Carpi. Vasari wyobraża sobie, że jeśli nie maluje się pędzlami, to nie można malować rękami: jest zatem daleki o tysiąc mil od zrozumienia, *gdzie* pomniejszy artysta chciał umieścić swój naśladowczy czyn. Jeśli chodzi o odpowiedź Michała Anioła, ośmiesza tylko *manierę* – czyli to, czego Ugo chciał się pozbyć grając (nieporadnie) na pierwotnej i legendarnej „poiesis” chusty Weroniki.

Od samego początku zatem, dzieło „*fata senza penello*” wykluczało się samo z wielkiej sztuki lub z tego, co tak się nazywa. Jego nieporadność i niepowodzenie wynikały oczywiście z jego pozycji pośredniej, w której nic z tego, w kierunku czego zmierzało, nie zostało zrealizowane do końca. Było to dzieło *nieudane*, ponieważ było zbyt daleko od „manier”, stylu, od wymaganych, estetycznych chwytów tego, co jest nazywane *sztuką*; jednakże jest to również *nieudane nie-dzieło*, w miarę jak stało się ono zbyt oznaczające, demonstratywne i „ikonograficzne”, w miarę, jak wymykała mu się widzialna tajemnica styczności, wymagana od tego, co jest nazywane relikwią, przedmiotem *kultu*. Zbyt dalekie od manier i zbyt odległe od materii. Anonimowi artyści świętych, średniowiecznych całunów nie popełnili nigdy naiwności lub narcystycznego błędu umieszczenia podpisu – choćby towarzyszyło mu stwierdzenie „*fata senza penello*” –

<sup>130</sup> Tamże, V, s. 421-422.

w rogu „świętego” płótna. Szli do końca w swym pobożnym przedsięwzięciu, podczas gdy Ugo da Carpi zatrzymał się na wąskiej granicy podwójnego wyparcia: chciał wykonać mimo wszystko dzieło sztuki, czyli obraz-przedmiot, gdy tymczasem jego zamierzeniem był obraz-ślad oraz obraz-tajemnica, którego sekretu nie udało mu się zachować.

*Obnażyć obraz*, „rozebrać figury” – tego wymagała od wszelkiego porywu religijnego wzniosła teologia Dionizego<sup>131</sup>, tego wymagało w gruncie rzeczy wszelkie tworzenie dzieła poświęconego tajemnicy wcielenia – czy oznaczałoby to zatem odwrót od „wielkiej sztuki”, czyli od sztuki uznanej przez naszych historyków za nośnik geniuszu? Przykład Ugo da Carpi mogłyby to sugerować i skłonić do opinii, że wymóg wcielenia dotyczy tylko „sztuki ludowej”, „ludowej pobożności” – tym bardziej że ukryte cele tego rodzaju obrazów są często skierowane w stronę legendy i cudu (obrazy, które otwierają i zamykają oczy, obrazy, które mówią, obrazy, które krwawią, etc.). Tym bardziej że paradygmat *żywego obrazu* wydaje się użyteczny zwłaszcza w obszarze, który chętnie nazwalibyśmy archaicznym<sup>132</sup>. Lecz w rzeczywistości ten sąd jest zbyt pochopny. „Żywy obraz” stanowi część uczonych i złożonych systemów, którym może być na przykład teologia Mikołaja z Kuzy<sup>133</sup>. Dlaczego nie miałby także się pojawić – bardziej jako ta mroczna pulsacja, która na nas patrzy, niż jako jasny wygląd, który potrafimy uchwycić – w „wielkim malarstwie”, w malarstwie uczonym? Należałoby przeprowadzić ankietę wśród plejady słynnych artystów, na temat tego, gdzie może się ujawnić element teologiczny lub co najmniej element pobożności. Przypadek Ugo da Carpi był w pewnym sensie przykładowy, a w innym mierny: bowiem artyście nie udało się stworzyć *wizualnego symptomu* jego woli „achiropoiesis”. Ani kompromis, ani napięcie nie znalazły figury ani defiguracji i dlatego jego obraz nikogo nie zauroczył, ani dewotów bez gustu ani niewierzących estetów.

<sup>131</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Lettres*, IX, 1, 1104B, *Oeuvres complètes du pseudo-Dionys l'Aréopagite*, Aubier, Paris 1943 (wyd. poprawione 1980), s. 350.

<sup>132</sup> „Żywy obraz nie przypomina swego modelu; gdyż nie dąży on do oddania wyglądu, ale rzeczy. Odtworzyć wygląd rzeczywistości oznacza rezygnację z życia i zmuszenie się do postrzegania z rzeczywistości tylko tego, co się jawi i do przekształcania świata w widmo. Plato opowiada, że starożytni przywiązali statuy Dedala, z obawy, że mogą odejść; chodziło tu o dzieła archaiczne.” R. Klein, *Notes sur la fin de l'image, La forme et l'intelligible*, s. 375. Przypomnijmy klasyczne prace poświęcone temu tematowi: J.-P. Vernant, *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le Coloss, Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris 1965 (wyd. 1974), II, s. 65-78; *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la Mimesis* (1975), *Religions, histoires, raisons*, Maspero, Paris 1979, s. 105-137.

<sup>133</sup> „Jeśli malarz wykonałby dwa obrazy, z których jeden, martwy, byłby do niego bardziej podobny, podczas gdy ten drugi, mniej podobny, byłby żywy...” Cytowane i komentowane przez Agnès Minazzoli w swej przedmowie do Mikołaja z Kuzy, *Le tableau ou la vision de Dieu* (1453), Le Cerf, Paris 1986, s. 17.

Jeśli natomiast weźmiemy bardziej znany przykład Fra Angelico, znajdziemy w jego dziełach prawdziwie imponującą serię wizualnych symptomów, które prowadzą grę z mimetyczną ekonomią obrazu w stosunku do stałego niepokoju, zapładniającego i *krytycznego* niepokoju, obfitującego w kryzysy i bogate efekty. To, że Fra Angelico uznał, aby na dużej powierzchni ściany, półtora metra wysokiej i trzy metry szerokiej, *zarysować na odległość* deszcz kolorowych plam oraz że mógł stworzyć w ten sposób kontrapunkt z gestów i z *niepodobieństwa* dla zręcznie naśladowanych twarzy ze *Świętej Rozmowy* – stawia nas przed obrazem jako genialnym, podwójnym koniecznością zarówno uobecnienia, jak i przedstawienia<sup>134</sup>. Fra Angelico potraktował wielką podstawę swej *Świętej Rozmowy* z punktu widzenia, który nie był wyłącznie formalny i widzialny, lecz także mistyczny i liturgiczny. Ta podstawa utrzymywała „figuralną” całość Najświętszej Marii Panny i świętych, tak jak ołtarz utrzymuje retabulum i tym samym wytworzony symptom wizualny – czyli zwykle, kolorowe skropienie fragmentu ściany – wzbogacał się o znaczący potencjał egzegetyczny i kontemplacyjny.

Angelico odnalazł zatem w tym geście skropienia pewien poziom liturgicznego naśladowania, które nagle rujnowało, a z pewnością „rozdziarało”, poziom naśladowania wyglądu, jaki dla sztuki jego czasów stanowi, rzecz jasna, o profesjonalności. Odrzucenie na chwilę – na czas trwania symptomu – albertiańskiej konstrukcji, wytworzenie tym samym absolutnego archaizmu farby rzuconej na podłoże, oznaczało jednocześnie poszukiwanie źródła, pierwotnego gestu malarskiego, oraz pełną pokorę barwnikowych śladów wobec przedmiotu – boskiego, niedosiętego – który wzbudził jednak jego pragnienie malowania. Nie mamy tu do czynienia z postawą „ludową”, ale wysoce uczoną. To postawa teologii negatywnej. Wymaga ona obnażenia siebie samego, aby obnażyć obraz, najtrudniej jest zejść jak najniżej i tak jak Chrystus upokorzyć się w rozproszeniu zwykłych, materialnych wydarzeń, aby dać sobie szansę pojęcia jedynej, aspirującej, *anagogicznej* siły pragnienia wzniesienia się wyżej... Rzucenie surowej farby na lico tej ściany klasztoru było zatem ryzykiem przeżycia *catharsis*. Było wykonaniem czynu pobożnego, a nawet mistycznego. Spójrzmy jeszcze raz: ten wyrzucony strumień kolorów z punktu widzenia wyglądu nie przypomina nic; natomiast przypomina dokładnie pewien proces – gest *namaszczenia*, a nawet konsekracji, który bardziej odgrywa (czyli reaktualizuje, przerabia) niż naśladuje.

Namaszczać to nakładać jakiś płyn – olej, perfumy, łyż lub kolory – na coś, co chciałoby się uświęcić lub czego symboliczny status chciałoby się zmodyfikować. To rytuał przejścia: namaszcza się noworodki, aby je

<sup>134</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*.

ochrzcić, namaszcza się zmarłych, aby wyprawić ich w stronę jakiegoś „mieszkalnego” gdzie indziej. Namaszcza się ołtarze przy konsekracji i zrasza się święconą wodą ikony, aby uczynić je skutecznymi<sup>135</sup>. Wszystko to, raz jeszcze, istnieje tylko na podstawie danej oczywistości wcielenia: zakłada ona, że słowo może się wcielić, oraz że jego abstrakcyjna moc może się stać – co nazwane będzie misterium, cudem lub sakramentem – dotykalna jak ciało lub jak barwnik. Krew Chrystusa na „kamieniu namaszczenia”, opowiadano jeszcze w czasach Fra Angelico, namaściła z kolei kamień, tak że stał się zupełnie czerwony; opowiadano także, że łyżki Matki Boskiej, które padły na martwe ciało, „wycisnęły” białe konstelacje na ściemniałym kamieniu... Jest na pewno coś z tego w dziwnym wyborze piktoralnym dominikańskiego artysty; coś, co zmierzałoby do rzutowania ikonicznej powierzchni w stronę obszarów bardziej świętych, gdzie działa z jednej strony relikwia, a z drugiej sakrament. W tym samym niemal czasie, kiedy Fra Angelico wykonywał swe freski w San Marco, w Czechach nie wahano się „konsekrować” pewnych ikon maryjnych *farbą*: kreślono dowolnie, dwoma szerokimi pociągnięciami pędzla, znak krzyża, „skreślający” przedstawienie fałszywego marmuru – przedstawienie samo już kruche, oferujące raczej płamę niż wygląd – który okrywał ich odwrotną stronę<sup>136</sup>.

Jest zatem tradycja dawnego malarstwa, która potrafi zerwać z poszukiwaniem wyglądu, ponieważ w jakimś momencie swego naśladowczego gestu stara się raczej odwołać do *procesu*, do bezpośredniej oczywistości intymnej liturgii, do radykalnego wymogu działania, pragnącego odegrania misterium wcielenia. To właśnie miało miejsce w liturgii eucharystycznej Wschodu, gdzie kapłan sam odgrywał gest żołnierza Longinusa przebijającego „bok” konsekrowanej hostii za pomocą „świętej lancy” w miniaturze, nazywanej właśnie *agia longhè*<sup>137</sup>. Tak działo się właśnie – ale rzecz jasna na innym poziomie – gdy gotycki malarz nie zadowolął się

<sup>135</sup> Ten ostatni rytuał jest ciągle żywy w kościele prawosławnym. Błogosławieństwo, które mu towarzyszy, zawiera modlitwę, aby ikona zechciała przyjąć tę samą *virtus* lub tę samą *dynamis*, które posiadał prototypowy obraz Mandylionu. Por. C. von Scönbörn, *Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme, Image et signification* (Rencontres de l'École du Louvre), La Documentation française, Paris 1983, s. 206.

<sup>136</sup> Por. H. Hlaváčková i H. Seifertová, *La Madonne de Most. Imitation et symbole*, „Revue de l'art”, nr 67, 1985, s. 59-65, artykuł w szerszej wersji po czesku w czasopiśmie „Umeni”, XXXIII, 1985, s. 44-57.

<sup>137</sup> „Kapłan rzeczywiście znaczy krzyż na chlebie i tym samym oznacza sposób, w jaki, przez krzyż, spełnia się ofiara. Następnie nacina chleb po płaskiej stronie, ukazując ranę na boku (Pana). Oto dlaczego nazywa *lancą* żelazny przedmiot, którym się posługuje, który jest w kształcie oszczepu, aby przypominał oszczep Longinusa”. N. Cabasillas, *Explication de la divine liturgie (XIVe siècle)*, VIII, 3, Le Cerf, Paris 1967 („Sources chrétiennes”, nr 4 bis), s. 89.

rozciganie siatki czerwonej farby, aby przedstawić wytryskującą z boku Chrystusa krew, ale stosował jakieś miazdzące narzędzie, aby *zranić powierzchnię* pokrytą płatkowym złotem i wydobyć czerwone podłoże armeńskiej glinki...Taka technika naśladowała tym samym wygląd procesu i ustanawiała ikonę – w znaczeniu religijnym, jak i w znaczeniu semiotycznym – poprzez akt natury wskaźnikowej: akt, w którym stosunek przemocy do podłoża (czyli podkładu) wychodził daleko poza odtworzenie rany. Chodziło tu bowiem o tworzenie rany w obrazie, o ranę zadaną obrazowi. Otwarcie i wyrażenie stawały się konkretne, a sama rana *przedstawiała się frontalnie*, wyrażona bezpośrednio naprzeciw nas w złoconej blaszce – nawet jeśli, jak często bywało, *przedstawiała z profilu* ranę na obrazie.

Ostatni przykład zasługuje na przywołanie dlatego, że jego siła – tak bezpośrednia, jak wirtualna – tak samo przejawia owo żądanie wcielenia, które usiłujemy zarysować w świecie obrazów. Chodzi o kartę książki z Schnütgen Museum w Kolonii, namalowaną w pierwszej połowie XIV wieku w środowisku cysterskim<sup>138</sup> (il. 7). Dochodzi tu w sposób absolutnie radykalny do identyfikacji przedstawienia z własnym kryzysowym efektem. Przedstawienie zostaje pochłonięte przez częściowy efekt swego krwawego rozlewu. Artysta – mnich, wyobrażam sobie, a właściwie dlaczego nie mniszka – najpierw narysował ciało, ciało Chrystusa o zwieszonej głowie, która tak mocno opiera się na piersi, że ogólna sylwetka, która się wyłania, przywołuje ideę jakiegoś bezgłowego boga. Ostry kąt oddziela dziwnie klatkę piersiową, jakby wskutek dużego dynamicznego nacięcia. U stóp klęczą dwie postaci duchowne, święty Bernard i mniszka, szybko, ale mniej gwałtownie obrysowani przez artystę – artystę, który śpieszył się z pewnością, by dojść do istoty.

Oto zatem istota: polegać będzie na zdominowaniu tego ciała przez wydarzenie otwartej cielesności, czyli rozlewu czerwonego płynu – farby, z pewnością, ale równie defigurującej jak krew. Operacja przytłaczająca w miarę, jak wartością ciała staje się tylko jego ugodzona część. Albowiem całe ciało – cały obraz – staje się raną. Co z tego wynika? Wynika paradoksalnie, praca *przedstawialności* obrazu: ona jest tutaj, przed nami, zbyt odległa lub zbyt bliska. Nadaje (zresztą bardzo źle) wygląd chrystusowemu ciału, które jest widoczne z rozsądnej odległości, podczas gdy główne wydarzenie wizualne – czerwony, przerażający kolor – stwarza nagle odległość nierozsądną i pociągającą, odległość nierozsądnie przybliżoną, czyniącą z małej zamalowanej kartki wizualne miejsce quasi-uścisku, jak uścisk świętego Bernarda u stóp krucyfiksu.

<sup>138</sup> Stanowił część wystawy w Aachen, *Die Zisterzienser-Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit – Ausstellung*, Rheinland, Cologne/Habelt, Bonn 1980, nr F31, s. 571. Por. także F. O. Büttner, *Imitatio Pietatis – Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Gebr. Mann, Berlin 1983, s. 150.

Być może ten obraz został wykonany, aby zamknąć oczy pobożnych tak wielką przemocą i aby im „serce krwawiło”, jak tego pragnęło wielu czternastowiecznych mistyków. W każdym razie obraz ten przejawia w sposób skrajnie gwałtowny, *wymóg granic*, który wiara chrześcijańska kierowała do widzialnego świata naszych ciał: ponieważ jesteśmy skazani na ziemski czyściec naszych własnych ciał, to *przekształćmy* je przynajmniej w naśladowanie wcielonemu Słowa, czyli Chrystusa poświęcającego swe ciało dla przyszłego odkupienia wszystkich win. Odtworzymy ofiarę ciała na tyle, na ile jesteśmy do tego zdolni. Było to ni mniej ni więcej tylko *wezwanie do symptomu*: żądanie wobec ciała, aby zostało ugodzone, umartwione, rozczłonkowane, unicestwione... w imię i na wzór misterium, które mówiło o boskim słowie i o cielesności tego Słowa. Zwykła stronica książki z Schnütgen Museum stawia nas wobec tego szaleńczego wyboru – prawie zakładu – artysty, który oszpeca swój rysunek przez rzucenie koloru „na chybił trafił”, czyli bez przesądzania o wyniku lub nawet efekcie mimetycznym, który by z niego wynikał. Artysta podjął ryzyko zderzenia się z tym, co nie da się pomyśleć: jak zrobić plamę myśląc o niej wcześniej, zakładając ją, jakby się budowało punkt perspektywy? Plama jest zrobiona, *zrobiła się sama*, tak szybko, że myśl twórcza nie ma czasu na skonstruowanie czegokolwiek przedstawiającego w obrazie. Plama jest tu, na poziomie zwykłego, w pośpiechu namalowanego foliału, jakby figuralnym ekwiwalentem tego wezwania do symptomu, którego wcielenie obsesyjnie wymagało od chrześcijańskich ciał.

Zwykła plama koloru – na koniec. Czyn malarski, w którym wygląd, zdekomponowany, naraża się na zgubę. Gest fatalnie nierozważny w czasie jego wytworzenia: a więc przeciwieństwo *disegno* Vasarięgo. A gdzież ikonografia tego wszystkiego? Ikonografia wymaga atrybutów, podczas gdy kolor – jak wizualna biel Zwiastowania przywołana na początku tej książki – jest *kolorem-podmiotem*: to on podtrzymuje całe wydarzenie obrazu. Nie nazywa, ani nie opisuje (odmawia nawet opisu, aby móc zaistnieć w pełni, rozwinąć się). Lecz przyzywa. Pragnie. Nawet błaga. Oto dlaczego nie ma w nim bezcelowości czystego przypadku, jest zaś nadokreślona moc formacji symptomu. Jest węzłem napięcia, lecz równocześnie przejawia całą pracę figuralności, w której „pominięcie” opisanego ciała (coś w rodzaju Freudowskiego *Auslassung*) wskazuje siłę intensywnej kondensacji i zostawia w kolorze *przemieszczony* ślad cielesności. To także kolor zadziwiającego kompromisu, w którym alternatywa – albo ciało lub jego rana – jest przekroczona na rzecz czegoś, co *pokrywa* (barwnik używany jednak do tego, o czym mówił Loeonardo czyli *per via di porre*), a równocześnie *otwiera*. Tutaj kolor w całości zakrywa i wytryskuje.

Cóż zatem przyzywa? Oto tajemnica jego figuralności. Oto zarazem miejsce jego najbardziej bezpośrednio przedstawionej naoczności. Bo wiem wystarczyło w XIV wieku jedno imię, aby powiedzieć „wszystko”

o tym malarskim i pobożnym geście. Było nim imię *Chrystus*, imię własne wcielonego Słowa, doskonały przedmiot pobożności, imię unoszące wszystkie tajemnice, wszystkie nadzieje, wszystkie niepokoje i wszystkie cele. Lecz geniusz tego obrazu polega także na fakcie, że to potężne spectrum wirtualności potrzebowało tylko *czynu* – rzucenia gęstego, czerwonego płynu na powierzchnię pergaminu – aby się zrealizować, także jako wybrany symptom wielkiego pragnienia, które właśnie się realizowało. Czyn ten jest, raz jeszcze, aktem namaszczenia. Namaszczenia, którego nazwą – nazwą potoczną – było *christos* (namaszcza go) i które powtarzało w cudowny sposób bezpośredni gest malarza nad nieobecnym przedmiotem jego religijnego pragnienia.

Przykład ten pozwala lepiej zrozumieć, jak akt malowania, jedyny, zwykły, a nawet mimowolny, okaże się zdolny do wyjawienia całej tajemnicy i całej wirtualności przedmiotu wiary, a nawet egzegezy. Bo akt egzegezy obecny był w tym przedstawieniu Chrystusa, który nie został przedstawiony, lecz po prostu namaszczony (zatem *christos*) kolorem. Miało miejsce zwykłe wydarzenie i wirtualność, absolutne ryzyko ręki i myśl o tajemnicy, miał miejsce wizualny wstrząs i egzegetyczne rozwinięcie<sup>139</sup>. Krótko mówiąc – był symptom, a zatem była też *defiguracja*, gwałt uczyniony ikonografii i klasycznej imitacji ciała zawieszzonego na krzyżu. Trzeba raz jeszcze powtórzyć, jak bardzo symptom, jądro wydarzenia i wirtualnej struktury, odpowiada tutaj w pełni paradoksowi wypowiedzianemu przez Freuda w związku z figuralnością w ogóle: przedstawianie [*figurer*] polega nie na tworzeniu lub wymyślaniu figur, lecz na *modyfikowaniu figur*, a zatem na prowadzeniu pracy wzmagającej defigurację w widzialnym<sup>140</sup>. Lecz trzeba powiedzieć także, że historia wychodzi naprzeciw wypowiedzi teoretycznej lub metapsychologicznej, gdyż w tej samej epoce, w której został wykonany obraz z Schnütgen Museum, dominikanin z północnych Włoch ułożył słownik, który był słynny i czytany w całej Europie aż do szesnastego wieku, w którym definicja słowa „przedstawić, figurować” rozwijała słowo w słowo wypowiedź Freuda: „przedstawianie” – w znaczeniu egzegetycznym właśnie – odpowiadało rzeczywiście czasownikowi „defigurować, zniekształcać”, dlatego, że polegało na „zmienianiu w inną postać, figurę” (*in aliam figuram mutare*) samego sensu, który miał być „przedstawiany”<sup>141</sup>. Stawia nas to po raz kolejny wobec problemu figur, jak wobec niepokojącej siły, zmierzającej nieustannie do zmiany znaczeń, do *obcości*.

<sup>139</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Puissances de la figure – Exégèse et visualité dans l'art chrétien*.

<sup>140</sup> Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 271.

<sup>141</sup> Giovanni di Genova (Giovanni Balbi), *Catholicon* (XIVe siècle), Liechtestein, Venise, 1497, folio 142 vo. Komentuje tę definicję w *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*.

Stoimy zatem przed obrazem, jak przed tym, co nieustannie „staje się obce” [*s'étrange*]. Cóż można na to powiedzieć? Czy jesteśmy w trakcie utraty wszystkiego, czyli utraty minimum wyglądu, który sprawia, że stosujemy wobec dawnego dzieła sztuki słowo „figuratywny” w trywialnym, a nie paradoksalnym sensie? Bynajmniej. Chrystus-plama z Schnütgen Museum nie jest tylko plamą, jest także Chrystusem – jest zaś tu plamą właśnie dlatego, że jest *Chrystusem*. Nie ma zatem w tym nic „abstrakcyjnego”. Jest tylko podobieństwo pomyślane, zawarte nie w udanym wykonaniu – czyli w idei Tego Samego, które zostałyby osiągnięte i utrwalone poprzez wytworzenie jego obrazu – lecz w jego kryzysie, czyli symptomie. Czternastowieczny, niemiecki artysta zanurzył podobieństwo do Chrystusa w centralnym doświadczeniu jego defiguracji, poprzez wprawienie w drżenie, w konwulsje trwałości jego wyglądu. I tak jak człowiek w konwulsjach nie przestaje całkowicie być człowiekiem – nawet jeśli nie można już utrzymywać z nim cywilizowanych stosunków w formie pozdrowienia, czy *dżentelmeńskiego* ukłonu, o którym mówił Panofsky w swym słynnym przykładzie – tak samo Chrystus-plama pozostaje Bogiem, nieusuwalną opoką Zachodu, która tutaj na obrazie nie prowadzi żadnego „cywilizowanego” lub uprzejmego dialogu ze swym pobożnym widzem. Obraz odtąd nie „rozmawia” już z nami za pomocą uzgodnionych elementów ikonograficznego kodu, *staje się symptomem*, czyli krzykiem albo milczeniem w obrazie, który ma w założeniu być wymowny<sup>142</sup>.

Zatem tym, o co idzie w obecności symptomu – zgodnie z myślą Freudowską – jest ni mniej ni więcej tylko wtargnięcie, jak szczególny wytrysk, *prawdy* ...za cenę rozbicia na chwilę wszelkiego przedstawiającego prawdopodobieństwa<sup>143</sup>. To, co dzieje się tu, oznacza, że rozbłysk fundamentalnej prawdy chrześcijaństwa dosięgnął i rozdarł naśladowanie, stając się „po prostu” ukrzyżowanym ciałem. Prawda wcielenia rozdarła prawdopodobieństwo naśladowania, wydarzenie cielesności rozdarło idealny wygląd ciała. Czym wszakże jest to zdarzenie? To śmierć, *śmierć Boga* chrześcijańskiego, której wymaga jego wcielenie. Oto co stawia na pierwszym planie, co *przedstawia* chromatycznie mały foliał z Schnütgen Museum. To, że boskie Słowo – Słowo wieczne, wszystkostwarzające, jeśli zawierzyć świętemu Janowi – zapragnęło się wcielić, a to oznaczało, to wymagało, że w pewnym momencie ulegnie zniszczeniu i umrze, że będzie tryskać krwią i stanie się nierozpoznawalne, „ani zdrowe od stóp do

<sup>142</sup> Podobnie jako krzyk lub „milczenie w podmiocie zdolnym do mówienia” definiuje się w psychoanalizie symptom. J. Lacan, *Le Séminaire, XI – Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s. 16.

<sup>143</sup> Por. tegoż, *Ecrits*, s. 255-256 o „narodzinach prawdy” w historycznym „objawieniu”.

głowy”<sup>144</sup>. Hipoteza wcielenia od początku zmieniała To Samo, tę samość transcendentnego Boga. Oto wielka operacja. Oto, co miał nadać chrześcijańskim obrazom imperatyw kategoriyczny – raczej fantazmatyczny – ciągłego *zmieniania Tego Samego*.

Lepiej rozumiemy teraz, w stosunku do czego wcielenie żądało „otwarcia” naśladowania, tak jak legendarny Longinus otworzył piękne ciało Chrystusa. *Otwarcie naśladowania* nie oznaczało wykluczenia prawdopodobieństwa, oznaczało myślenie o nim i wypracowanie go jako *dramatu* – a nie jako zwykłego, udanego efektu techniki mimetycznej. Wielka tradycja antropologii biblijnej daje temu najpełniejsze świadectwo, tradycja, która tworzy swe słynne modele początku, swą słynną „ekonomię zbawienia” tylko poprzez dramat obrazu i podobieństwa, zarówno boskiego, jak i ludzkiego. Każdy zna jej ogólny schemat: na początku historii zatem (*in principio*) Bóg stwarza człowieka na swój obraz i podobieństwo; potrzeba będzie tylko kilku wersetów w *Księdze Rodzaju*, aby ujrzeć w niej diabła kuszącego człowieka, człowieka popadającego w grzech i wyrzuconego – na długo, prawie na zawsze – „sprzed oblicza Boga”; w środku historii, Syn Boży, jego „doskonały obraz”, wciela się i składa się w ofierze dla odkupienia rodzaju ludzkiego; jego trzydniowa śmierć stanie się rękojmią zbawienia i pierwszą szansą człowieka na powrót do swego początkowego, utraconego stanu *bycia-w-obrazie*; na końcu historii, Sąd Ostateczny ostatecznie rozróżni dusze niepodobne do ich Ojca, i te, które odzyskały doskonałość swego podobieństwa. Ludzie „zbawieni” staną się wtedy ponownie pierwszymi i prawdziwymi synami ich Boga Stwórcy. I w tym momencie wszystkie oczy widzą, nie ma już potrzeby naśladowania, wszystko jest doskonałe.

Nie dziwi zatem, że liczni Ojcowie Kościoła i liczni teologowie średniowieczni opowiedzieli tę wielką sagę w formule *dramatu podobieństwa*. Powie się na przykład, że Adam był z początku na obraz Boga w stosunku „podobieństwa pokory”; że szatan wysunął piekielną pokusę „podobieństwa równości” – przywilej bożego Syna – które kryło w rzeczywistości szaloną ambicję „podobieństwa przeciwieństw” lub rywalizacji, wobec której Ojciec miał wszelkie powody, aby się poważnie rozgniewać<sup>145</sup>. Powie się, że epizod ukrzyżowania staje się centralnym wydarzeniem, w którym „podobieństwo równości” składane jest w ofierze w próbie hańbiącej defiguracji. Powie się jeszcze, że podobieństwo do Boga pozostaje dla ludzi przedmiotem pragnienia, które zostanie zaspokojone u kresu cza-

<sup>144</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Un sang d'images*, „Nouvelle Revue de psychanalyse”, XXXII, 1985, s. 129-131.

<sup>145</sup> Por. Hugues de Saint-Victor, *Miscellanea*, CV, P.L., CLXXVII, kol. 804 („De triplici similitudine”). Oraz R. Javelet, *Image et ressemblance au XIIIe siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, t. 2, Letouzey et Ané, Paris 1967.

sów: do tego momentu ludzie będą szukać w sobie okruchów, pozostałości (*vestigia*) tego podobieństwa zniszczonego onegdaj przez winę pierwszego ziemskiego syna. Do tego czasu ludzie będą błąkać się w „obszarze niepodobieństwa” (*regio dissimilitudinis*), obszarze naszym – wobec którego rozgniewany Ojciec odmawia ciągle daru swej twarzy<sup>146</sup>.

Jak malarze religijni mogliby pozostać na uboczu takiej antropologii, która ustanowiła podobieństwo jako przedmiot niemożliwy par excellence, przedmiot nieuchwytny – przynajmniej dla żyjących – a świat zmysłowy, świat ciał do naśladowania, jako *emporium* niepodobieństw, w najlepszym razie świat naznaczony pozostałościami, „śladami duszy”, wobec których należało się oczyścić, obnażyć, aby móc je zrozumieć? Antropologia chrześcijańska i garść wielkich tradycji teologicznych zobowiązują nas zatem do zastanowienia się, jak malarze religijni poszukiwali, tak jak inni, podobieństwa (do Boga), aby zbawić swe dusze i jak, aby to zrealizować, poszukiwali „otwarcia” w swych obrazach podobieństw (zmysłowych, wyglądownych) przemieniając je – *pragnąc je przemienić*. Poza tym pytaniem, które angażuje na nowo radykalny sens słowa *figura* w średniowieczu, możemy zobaczyć w wielkich traktatach malarskich przed Vasarim, jak problem praktyki artystycznej mógł być rozpatrywany w niepokojących ramach „dramatu podobieństwa”, dramatu, który rozgrywał się niestrudzenie wokół śmierci Boga-obrazu, wokół śmierci w ogóle i pytania: czy będziemy od niej wybawieni?

Otwórzmy jeszcze jeden lub dwa traktaty malarskie, które średniowiecze nam pozostawiło<sup>147</sup>. Otwórzmy na przykład podręcznik Teofila Mnicha, napisany prawdopodobnie w XII wieku, albo *Libro dell'arte* Cennina Cenniniego<sup>148</sup>. Co w nich znajdziemy? Jak u Vasariego, znajdziemy

<sup>146</sup> Por. A.E. Taylor, *Regio dissimilitudinis*, „Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age”, IX, 1934, s. 305-306. P. Courcelle, *Tradition néoplatonicienne et traditions chrétiennes de la région de dissemblance*, tamże, XXXII, 1957, s. 5-23, wraz z *Repertoire des textes relatifs à la région de dissemblance jusqu'au XIVe siècle*, s. 23-34.

<sup>147</sup> O *Kunstliteratur* całego tego okresu por. oczywiście J. von Schlosser, *La littérature artistique*, s. 41-132.

<sup>148</sup> Teofil Mnich, *De diversis artibus schedula*, tłum. J. Żebrawski, *O sztukach rozmaitych*, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 249-261. Zaznaczmy, że najstarsza kopia w rękopisie tego traktatu jest datowana z początku XIII wieku. Wsuwano także hipotezy na bazie przypisu w jednym z zachowanych rękopisów („*Theophilus qui est Rogerus...*”), że pseudonim „Teofil” kryje tożsamość doświadczonego złotnika z początku XII wieku, zwanego Roger de Helmarshausen, który sygnował przenośny ołtarz skarbcza katedry Paderborn. C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, którego najstarszy rękopis – bez podpisu – datuje się z 1437 r. Dzieło zostało najprawdopodobniej napisane około r. 1390. Por. J. von Schlosser, *La littérature artistique*, s. 126-132. Zauważmy, że bibliografia dotycząca Cenniniego jest bardzo skromna, jeśli porówna się ją z bibliografią dotyczącą Vasariego. Jeśli chodzi o dzieła namalowane przez Cenniniego, są one prawie nieznanne; kilku historyków

w nich wprowadzenie – i „obrysowanie” – pewnych procedur uzasadniających. Można nawet powiedzieć, że ich schemat jest zupełnie analogiczny... prócz tego, że następuje w nich całkowite odwrócenie sensu. Spróbujmy streścić ich kilka głównych aspektów. Tam, gdzie Vasari składał ukłon księciu (czyli papieżowi), w manierystycznym geście głowy, która schyla się po to tylko, aby się wywyższyć, tutaj karki pozostają schylone w ostatecznej pokorze stosunku *posłuszeństwa*, o który upominają się bezpośrednio ze względu na Boga i jego świętych. Teofil na przykład przedstawia się od samego początku jako „pokorny sługa sług Boga, niegodny imienia i powołania zakonnika”; nie waha się określić samego siebie jako „słabego i prawie bezimiennego człowieka (...) drżącego przed straszliwym sądem”, któremu poddany jest każdy, kto okaże się w oczach Boga złym sługą Ewangelii<sup>149</sup>. To zatem względem *świętego tekstu* zostanie sformułowany stosunek posłuszeństwa. Co do Cenniniego, to nie pisze bardziej niż Teofil pod okiem książąt, lecz pod okiem, bardziej niepokojącym, boskiego tronu oraz areopagu świętych:

Rozpoczyna się książka o sztuce, napisana i ułożona przez Cennina z Colle ku czci Boga i Przenajświętszej Panienki i świętego Eustachego, świętego Franciszka, świętego Jana Chrzyciela, świętego Antoniego Padewskiego i w ogóle by uczcić wszystkich Świętych i Święte Pańskie<sup>150</sup>...

Po tym pierwszym i istotnym uwiarygodnieniu następowało bardziej konkretne uwiarygodnienie *społecznego ciała* sztuk figuratywnych. Lecz tam, gdzie Vasari przyzywał sławę (*fama*) zwycięskiej i już uwiarygodnionej przez siebie samą elity, Teofil Mnich ukazywał powolny postęp czeladnika na drodze ku mistrzostwu – mistrzostwu natychmiast odebranemu od swego ludzkiego tematu i odniesionemu do jedynej dobrej woli boskiej: „Ci, którzy posiadają [sztukę], nie powinni się tym szczycić jak jakimś dobrem i którego wcale nie otrzymali; niech się nim radują pokornie w Bogu, od którego i przez którego wszystkie rzeczy się dzieją i bez którego nic nie ma”<sup>151</sup>. Cennini z kolei uzasadniał swe mistrzostwo tylko poprzez stosunek filiacji i tradycji, wyrażony przez *riverenza* należną mi-

---

sztuki wspomina go tu i ówdzie przy okazji anonimowych i najczęściej zniszczonych fresków. Por. jako świeży przykład E. Cozzi, przyp. 62 wystawy *Da Giotto al tardogotico – Dipinti dei Musei civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, De Luca, Rzym 1989, s. 84-85.

<sup>149</sup> Teofil Mnich, *O sztukach rozmaitych*, (przedmowa), s. 249-250.

<sup>150</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, s. 334-335 (i kontynuuje w tym samym tonie, por. s. 335-336). Tym pierwszym zdaniom odpowiadają także prawie ostatnie: „Prośmy Najwyższego, Matkę Boską, świętego Jana, świętego Łukasza, ewangelistę i malarza, świętego Eustachego i świętego Antoniego Padewskiego, aby nam dali łaskę i odwagę w podtrzymywaniu i znoszeniu ciężarów i znożeń tego świata...”.

<sup>151</sup> Teofil Mnich, op. cit., s. 250.

strzowi (w tym przypadku Agnolo Gaddiemu), następnie mistrzowi mistrzów (Taddei Gaddiemu, ojcu Agnola), mistrzowi mistrza mistrzów (samemu Giotcie)<sup>152</sup>... Wszystko to w ruchu cofania się, który zdawał się wynosić kwestię *początku* na najbardziej radykalny poziom uwiarygodnienia, jaki można nadać sztukom figuratywnym.

I rzeczywiście o to chodzi. Lecz nie o przywołanie *più celebrati artefici antichi*, których wyczyny opiewał Pliniusz, a Vasari musiał przyjąć jako paradygmaty „narodzin” dla Renesansu, który chciał ustanowić. Nie chodzi tutaj o Appellesa, ale o Adama. Adama, jego naturę *imago dei* oraz dramat grzechu, gdzie *imago* zostaje rozdarte. Adam „stworzony na obraz”, ale który przekazał nam tylko utratę obrazu i dramat ciągle poszukiwanego podobieństwa, nigdy nie osiągniętego. W ten sposób Teofil Mnich rozwija swą deklarację niegodziwości, skruszonej pokory w oparciu o opowieść o Początku i Upadku<sup>153</sup>. Tak też Cennini rozwija tę samą opowieść w optyce, w której słowo *malować*, zamykające fragment, nie oznacza tryumfalistycznej aktywności sztuki pragnącej wyłącznie swego samo-uznania. Problem leży gdzie indziej, pomiędzy boską karą, a poszukiwaniem zbawienia dla ludzkich dusz:

Na początku (*nel principio*), gdy Bóg Wszechmogący stworzył niebo i ziemię, ponad wszystkie zwierzęta i pokarmy stworzył mężczyznę i niewiastę na podobieństwo Swoje (*alla sua propria immagine*), darząc ich cnoty wszelkimi. Potem zły los z zazdrości nasłany od Lucyfera na Adama zdarzył, że ten go swoją złośliwością i sprytem wwiódł w grzech przeciwko przykazaniu bożemu [to znaczy najprzód Ewę, a ta potem Adama], przez co Pan Bóg rozgniewał się na Adama tak, iż zezwolił, aby przez Anioła on i towarzysza jego precz z rajy wypędzeni zostali, powiadając im: Jako że nieposłusznymi byliście przykazaniom od Boga wam danym, w trudzie waszym i pracy (*fatiche ed esercizi*) żywot swój pędzić będziecie. Zaczem mając Adam świadomość błędu przez siebie popełnionego, a będąc szczerze od Boga obdarzony jako pierwiastek, początek i ojciec wszystkich nas, rozumem doszedł, że koniecznym jest znaleźć sposób życia z pracy rąk (*rinvenne di sua scienza di bisogno era trovare modo da vivere manualmente*) i dlatego jał się motyki, a Ewa kądzieli. Potem uprawiał wiele sztuk potrzebnych (*molte arti bisognevoli*), a różnych od siebie, a były one i są jedne od drugich wymyślniejsze (*di maggiore scienza*), nie mogąc być sobie równe: ponieważ najgodniejsza jest wiedza; po niej zaś uprawiał niektóre, od niej pochodzące, które wymagają fundamentu w niej wraz z pracą ręczną, i jeśli to sztuka, która zwie się *malarstwem*...<sup>154</sup>

Charakter tradycyjny, a nawet „pospolity” tego sposobu rozpoczęcia traktatu malarskiego, nie upoważnia wszak do jego lekceważenia

<sup>152</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, s. 335-336.

<sup>153</sup> Teofil Mnich, op. cit., s. 249-252.

<sup>154</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, s. 335.

nia<sup>155</sup>. Trzeba zdać sobie sprawę, że księga, w której autor zamierzał przedstawić „zasadę światła” (*ragione della luce*), „sposób i porządek rysunku” (*el modo e l'ordine del disegnare*) albo „sposób w jaki należy uchwycić substancję z twarzy” (*in che modo ritarre la sustanza di una buona figura*)<sup>156</sup>, trzeba więc zdać sobie sprawę, że wszystko to było oparte na wzorze Adamowej winy i utraconego obrazu. Cennini uściślał to mówiąc, że utracie obrazu odpowiadały narodziny „potrzeby” (*bisogno*), a utracie wiedzy – wiedzy wrodzonej, która czyniła z Adama byt znający Boga – miała odpowiadać praca rąk (*operazione di mano*). Tym samym istnienie różnych „sztuk” (*molte arti*) było od początku pomyślane jako efekt potrzeby, a więc braku i niedostatku „wiedzy”. Rozumie się wtedy, że słowo *scienza*, w kontekście opowieści biblijnej o początku, w której się pojawia, nie zadowala się odniesieniem do kanonicznego rozróżnienia na „sztuki wyzwolone” i „sztuki mechaniczne”; przywołuje także wszystko to, co mogli o tym powiedzieć teologowie – oraz wszystko, co wierni mogli zrozumieć w kazaniach kościelnych – czyli odzyskanie, choćby częściowe, nadmysłowego *podobieństwa*<sup>157</sup>.

Odtąd uwiarygodnienie sztuki malarskiej, jej żądanie bycia „sztuką wyzwoloną”, przejdą od niespokojnego panowania nad pierwotnym upadkiem i rozkładem – bo malowanie postaci nigdy nie będzie wrywaniem się z „obszaru niepodobieństwa”, w który pochwyceni są wszyscy grzesznicy – do nadziei ruchu wznoszącego, do nadziei zbawienia. Malowanie

<sup>155</sup> Co czyni A. Chastel, *Le dictum Horatii quidlibet audendi potestas et les artistes (XIIIe-XVIe siècle)* (1977), *Fables, formes, figures*, t. I, Flammarion, Paris 1978, s. 363, opatrząc cały fragment krótką formułą: „Nic bardziej banalnego”. Tymczasem nie można zaupażyć nic w tekście Cenniniego – ani w malarstwie XIV wieku – co upoważniałoby do stwierdzenia: „Nie należy stąd wyciągać wniosków o szczególnie pobożnej postawie...” W rzeczywistości, problem, który rozgrywa się tutaj, jest problemem artykulacji pomiędzy tendencją do autonomizacji sztuki malarskiej u samego Cenniniego (jego słynna formuła *si come gli piace*, której A. Chastel słusznie nadaje znaczenie) a religijnym kontekstem całej jego myśli. Widzimy tutaj historyka sztuki w typie neo-Vasari pozbywającego się drugiego elementu, aby zachować pierwszy, podczas gdy należy *udialektyczyć* oba elementy. W klasycznym studium, opublikowanym w *Essays in Honor of Erwin Panofsky* (i którego A. Chastel znacząco nie włącza do swego wywodu) Ernst Kantorowicz wskazał tymczasem drogi dla takiej dialektyki. Por. E. Kantorowicz, *La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance* (1961), *Mourir pour la patrie et autres textes*, PUF, Paris 1984, s. 31-57.

<sup>156</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, rozdziały IX, X, XXIII.

<sup>157</sup> Na przykład święty Tomasz z Akwinu definiujący wiedzę jako „asymilację intelektu z rzeczą przez pewną postać inteligibilną, jaką jest *podobieństwo rozumiałej rzeczy*”. *Summa teologiczna*, Ia, 14, 2. Poza tym „wiedza” była pomyślana jako jeden z darów Ducha Świętego, pochodzących bezpośrednio od Boga (tamże, Ia-IIae, 68,4). I aby zakończyć, wszystko to powracało do założenia wiary: „Dary intelektu i wiedzy odpowiadają wierze” (tamże, IIa-IIae, 1, 2).

wymaga ręki, znaku kary, ale nie podlega prawu potrzeby. Malowanie wznosi zatem rękę i żąda, *pragnie wiedzy*: mielibyśmy tu szkic *anagogicznej* teorii malarstwa, według zamysłu z gruntu dionizyjskiego, na Wschodzie przejętego przez tradycję wenecko-bizantyjską, na Zachodzie przez opata Sugera i całą estetykę gotycką, *materialis manuductio*, czyli ruchu, według którego upokorzenie w materii lub pokora materii działają niemal tak, jak wcielenie Słowa boskiego: wyniesienie jest najpotężniejsze, gdy zaczyna się od najniższego punktu<sup>158</sup>. Jakże więc się dziwić, gdy widzi się, że jeden z trzech głównych manuskryptów *Libro dell'arte* kończy się „Modlitwą chwalebna do Boga i do Szczęśliwej Maryi, zawsze Dziewicy”, modlitwą chwalebna, w której rymowane są słowa „Bóg”, „pragnienie”, „ból” i w końcu chrystusowe *namaszczenie*, którego paradygmat bez wątpienia kryje wiele bogactw:

Concorda il tuo voler con quel di Dio,  
E verratti compiuto ogni disio:  
Se povertà ti stringe o doglia senti,  
Va'in su la croce a Cristo per unguenti<sup>159</sup>

Mówimy teraz o czwartym i ostatnim uwiarygodnieniu, w którym zamykał się projekt *Trattato*. Wraz z powrotem do krzyża, namaszczenia i boskiej woli, jesteśmy już w *oczekiwaniu kresu* (podkreślmy, że kres nie jest tu oddzielony od oczekiwania nań, trwogi i mieszanych pragnień). Złoty wiek Vasariego miał już miejsce, a artyści jego bardzo pogańskiego zmartwychwstania, od Appelesa do Michała Anioła, byli nieśmiertelni od początku (*nunquam periisse* ze strony tytułowej *Żywotów*); ostatnie niebo, w którym opiewano ich pamięć, było określane jako „zaszczytne”, ale w znaczeniu *fama* i dostęp do niego był wynikiem Sądu historii, jeśli nie historyka. U Teofila Mnicha i Cenniniego, przeciwnie, Sąd jest niczym innym jak powszednim Sądem śmiertelnych, na których spoczywa spojrzenie Boga; utożsamia się on z kresem czasów – to znaczy z negacją historii – pogardą *fama* społecznej i zawiera z tego tytułu wartość inaczej rozstrzygającą, inaczej niepokojącą. Oto co przeziera z ostatnich linijek traktatu Cenniniego, w których czytelnik połączony jest z autorem w niespokojnej nadziei formuły prawie liturgicznej, przywołującej „chwałę w innym świecie na wieki wieków, Amen” (*e finalmente nell'altro [mondo] per*

<sup>158</sup> O *materialis manuductio* przed Sugerem, por. J. Pépin, *Aspects théoriques du symbolisme dans la tradition dionysienne. Antécédents et nouveautés, Simboli et simbologia nell'alto medioevo*, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 1976, I, s. 33-66. O opacie Suger, por. E. Panofsky, *L'abbé Suger de Saint-Denis, Architecture gothique et pensée scolastique*, s. 9-65.

<sup>159</sup> „Połącz twą wolę z wolą Boga/ A zobaczysz, że spełnia się każde twoje pragnienie/ Jeśli bieda cię ściska lub czujesz boleść,/ Idź na Krzyżu szukać namaszczenia Chrystusa”. Te cztery wersety rękopisu *Riccardiano* 2190 zostały pominięte w przekładzie francuskim.

*gloria, per infinita secula seculorum – Amen*)<sup>160</sup>. Oto co przezieirało już z ostatnich linijek prologu, w których Teofil Mnich z góry odrzucał wszelką „nagrodę ziemską” za swą sztukę i mówił o chwale, która nie jest ani *fama* ani uznaniem własnego nazwiska, lecz *gloria*, chwałą imienia boskiego:

Co gdy często czytając trwale zatrzymasz w pamięci, tą wzajemnością mnie wynagrodzisz, gdy ilekroć pracy mojej dobre znajdziesz użycie, zaniesiesz modły za mną do miłosierdzia wszechmocnego Boga, któremu wiadomo, że wiadomości tu zebrane spisałem nie dla żądzy pochwał ludzkich, ani z pragnienia doczesnej nagrody, ani zataiłem co bądź z cennych lub rzadkich rzeczy przez zazdrość, lub też wyłączając sobie zachowując zamilczałem, lecz na pomnożenie czci i chwały imienia Jego, niosąc pomoc potrzebom wielu, dla ich pożytku starałem się rady udzielić<sup>161</sup>.

Moglibyśmy w obliczu tych zdań i ich kontrapunktu u Vasariego, kwestie te wygodnie podsumować: z jednej strony byłoby religijne średniowiecze, a z drugiej humanistyczny Renesans; byłaby „czarna przepaść wizji”<sup>162</sup> z jednej strony, a z drugiej przejrzysta widzialność obrazów perspektywistycznych, skonstruowanych, „naturalnych”, albertiańskich; święty czas, nieruchomy i zhierarchizowany z jednej; ludzki, dynamiczny i liberalny postęp z drugiej... Byłoby to jednak dokładne przedłużenie podziałów, na których Vasari zbudował swój sens historii i swój ideał artystycznego postępu. Oznaczałoby to zwłaszcza zapomnienie o tym, że manuskrypt Cennino Cenniniego był przepisywany przez cały piętnasty wiek oraz że cztery pobożne wersy rękopisu *Riccardiano* cytowanego powyżej były przepisane w szesnastym wieku. Byłoby to zapomnieniem o „czarnej przepaści wizji”, która towarzyszy jeszcze w 1511 r. rozpaczliwie średniowiecznemu Chrystusowi Dürera. Ponadto średniowiecze nie jest w tym samym stopniu „czarne” i w większym żalu nad sobą niż renesans „jasny” i zadowolony z siebie. Vasari chciał, abyśmy w to uwierzyli – a zwłaszcza aby w to uwierzył jego opiekun Kosma Medyceusz – jednakże w tym celu musiał *wymyślić* swą historię sztuki, we wszystkich znaczeniach tego słowa: wymyślić bajkę o postępie i o teleologii, wymyślić Giotta „będącego pod wpływem natury”, aby zapomnieć Giotta chrześcijańskich misteriiów i średniowiecznych alegorii, wymyślić Fra Angelica zanurzonego w czternastym wieku, aby zapomnieć, że wielka scholastyczna *ars memorandi* fresków z San Marco była namalowana dwadzieścia lat po śmierci Masaccia...

Jeśli jest prawdą, że wchodzi on w proces właściwy obrazom, polegający na stałym *stawaniu się obcym*, to historia obrazów nie może funkcjonować według modelu neovasariańskiego, nawet neohegłowskiego, postępu

<sup>160</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, s. 334-349.

<sup>161</sup> Teofil Mnich, op. cit., s. 252.

<sup>162</sup> Według określenia J. Huizingi, *Jesień średniowiecza*, PIW, Warszawa 1967.

malującego rozumu. Historia ma tu sens tylko wtedy, gdy tworzy *sens d'imbroglia* [zagmatwania]. Czyli nierozzerwalny spłot anachronizmów i otwartych konfliktów, dialektykę bez syntezy tego, co się wymyśla lub „posuwa naprzód” i tego, co trwa lub „cofa się”. Całość jest przeniknięta natarczywą grą symptomu. Fra Angelico namalował z pewnością cudowne perspektywy albertiańskie, ale wywołuje zmieszanie historyka (Vasariego jako pierwszego) z prostego powodu, że stosuje „nowinki” stylistyczne Quattrocenta w odwrotnych celach od tych, do których Alberti stosował te same „nowoczesne koncepty” (zwłaszcza prymat *istoria*): krótko mówiąc, myślał o nich i je stosował – zatem już je przetwarzał – poprzez *inne* kategorie, bezpośrednio odziedziczone od Alberta Wielkiego, Dantego lub Cennino Cenniniego. Ten słynny renesans nie jest już renesansem samych „misteriów pogańskich”, tak jak „przetrwanie starożytnych bogów” nie jest cechą włoskiego humanizmu<sup>163</sup>. Historia sztuki powinna w gruncie rzeczy być rozumiana jako historia efektów dosłownie *perwersyjnych* czyli skierowanych w jedną *stronę*, lecz oddalających się w *inną stronę*, to jeszcze jeden ze sposobów, *stawania się* ciągle *obcym*.

Aby zaś ta historia nie była ani perwersyjna, ani dziwna, ani zatem niepokojąca, należało przekonać się wraz z Vasarim, że pewne linie podziału w rzeczywistości nie były niczym innym jak liniami wykluczenia, a nawet liniami śmierci. Należało zatem zabić średniowiecze, aby zachować nie tylko koncept renesansu jako kategorii preferencyjnej lub referencyjnej historii sztuki, ale ponadto samo istnienie historii sztuki jako dyscypliny „humanistycznej”<sup>164</sup>. I tak należało zabić obraz, aby zachować autoreferencyjny koncept Sztuki. *Zabić obraz*, czyli zaszyć lub zamknąć, zanegować w nim jego gwałtowność, jego istotne niepodobieństwo, czyli jego nieludzkość – wszystko to, co Grünewald, między innymi, tak po mistrzowsku wykonał, nawiązując tym samym do przykładu, który Panofsky pozostawił ostatecznie na boku. Historia sztuki musiała zabić obraz, aby jej przedmiot, *sztuka*, spróbował się wymknąć krańcowemu rozpro-

<sup>163</sup> Czynień oczywiście aluzję do dwóch klasycznych prac stawiających ten problem: J. Seznec, *La survivance des dieux antiques – Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Flammarion, Paris 1980, które zrywa z ideą „renesansu” pogańskiej starożytności w XV wieku. E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), Oxford University Press, London/New York 1980, czemu można przeciwstawić trwające poszukiwania T. Verdon, *Christian Mysteries in the Renaissance*, w przygotowaniu.

<sup>164</sup> Należałoby zarysować całą historię koncepcji średniowiecza jako „słabego ogniwa” historii sztuki od Vasariego do Panofsky'ego. Por. o Vasarim: A. Thiery, *Il Medioevo nell'Introduzione e nel Proemio delle Vite. Giorgio Vasari storiografo e artista*, s. 351-382; I. Danilova, *La peinture du Moyen Age vue par Vasari*, tamże, s. 637-642. O Panofskym: zob.: J.-C. Bonne, *Fond, surfaces, support (Panofsky et l'art roman)*, *Erwin Panofsky – Cahiers pour un temps*, s. 117-134.

szeniu, do którego przymuszają nas obrazy – od tych, które nawiedzają nas w snach i ulatują w chmury aż po te „ludowe”, straszliwie brzydkie lub przesadne, przed którymi pięć tysięcy wiernych nie waha się gremialnie uklęknąć. Zabicie obrazu było wołą wyrwania z *podmiotu* ciągle rozdartego, sprzecznego, nieświadomego, w pewnym sensie – „głupiego”, harmonijnego, inteligentnego, świadomego i nieśmiertelnego *człowieczeństwa* człowieka. Istnieje jednakże świat pomiędzy człowiekiem humanizmu, ideałem, a podmiotem ludzkim: pierwszy dąży wyłącznie do jedności, drugi nie przestaje myśleć o sobie jako istocie podzielonej, rozdartej, skazanej na śmierć<sup>165</sup>. Zrozumienie obrazów – i ich rozdzierającej skuteczności – nie obędzie się bez podważenia tego „humanizmu”, z którego historia sztuki Vasarięgo, a potem Panofsky’ego, uczyni swe alibi.

Zabicie obrazu nie było zatem dla Vasarięgo niczym innym, jak nowym sposobem – bardziej radykalnym, bardziej idealnym być może – *zabicia śmierci*. Wraz ze swą plejadą wybranych artystów „nieprzemijających”, historia sztuki stworzyła sobie Parnas pół-bogów, których podstawowa cnota polegała na tym, że wszyscy byli bohaterami, mistrzami podobieństwa. Zaś niespokojne prologi Teofila Mnicha i Cenniniego mówią nam, że wszelki obraz sztuki powinien być w istocie żałobą po utracie podobieństwa, śladem utraty boskiego obrazu, spowodowanej winą Adama. Jeśli zaś podobieństwo z chrześcijańskiego punktu widzenia pomyślane jest jako wielki dramat, to dlatego, że poprzez winę i utratę swego „bycia-na-obraz”, Adam nie spowodował nic innego niż *wymyślenie* nam *śmierci*. Nie być podobnym (do Boga) – to inny sposób wypowiedzenia: wszyscy umrzemy. Jest zrozumiałe, w jaki sposób pragnienie odnalezienia obrazu (boskiego) nakłada się na pragnienie odnalezienia wrodzonej nieśmiertelności, do której Bóg miał nas stworzyć. Taka jest być może fundamentalna dialektyka wcielonych obrazów, że mają nosić w sobie podwójny, spreczny ruch (spreczny od sprzeczności, w której boskie Słowo zgodziło się już zanurzyć): *nosić śmierć* w sobie, zaczynać od czegoś, co jest nieustannym „zadawaniem śmierci” – a więc poświęceniem – aby kierować religijnie wspólnym pragnieniem śmierci śmierci... Cudzoziemcowi, który odkrywałby nagle zachodni świat obrazów chrześcijańskich,

<sup>165</sup> Wystarczy zacytować tylko dwa teksty, które mimo różnic dotyczą tej wielkiej kwestii, por. M. Foucault, *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, s. 314-398; oraz J. Lacan, *La science et la vérité*, (w:) *Ecrits*, s. 857-859: „Jedna rzecz jest pewna: jeżeli podmiot jest tam, w węźle różnicy, wszelkie humanistyczne odniesienie jest zbyteczne, bowiem to od niego odcina się podmiot. (...) Nie ma nauki o człowieku, ponieważ nie istnieje człowiek nauki, tylko jej podmiot”. Por. ponadto w polu psychoanalizy P. Fédida, *La Psychanalyse n'est pas un humanisme*, „L'Écrit du temps” 1988, nr 19, s. 37-42.

tych zwłaszcza, które pokrywały mury kościołów lub klasztorów, przyszłoby się zdziwić właśnie w tym punkcie: jakież to pocieszenie wobec śmierci mogli uzyskać chrześcijanie od Boga na odwiecznym obrazie umierania na krzyżu?

Posługując się triumfalnym słowem *rinascita*, Vasari odwracał się oczywiście plecami do tego niepokojącego oddziaływania obrazów, tej ekonomii obsesji i niepokoję. Słowo „odrodzenie”, nie oznacza nic więcej niż *życie*, nie bez pewnego wzruszenia, kiedy się pomyśli, że pierwsza wielka historia sztuki, jaką kiedykolwiek napisano, miała za swe pierwsze słowo *Żywoty*, jak gdyby jej podstawowym celem było rozszerzenie tego życia, pomnożenie go, wydłużenie w nieskończoność, bez innej próby jak tylko „sąd” historyczny... Artysta „odrodzony” nie jest ostatecznie postrzegany inaczej, niż jako ten, który *daje życie* nie tylko samej sztuce, ale rzeczom i bytom żyjącym lub zmarłym, których mimetycznie przedstawia. Słownictwo Vasariego dotyczące tego, co żyje – *vivo, vivace, vivezza, vivacità* – ma, jak wiadomo, zasięg prawie nieograniczony; przenika na każdą stronę jego książki, nasila się od artysty do artysty, orzeka tu, że „*più vivo far non si può*” albo gdzie indziej że „brakuje tylko głosu”<sup>166</sup>...

Zaczyna się to oczywiście od Giotto, którego życie opisane przez Vasariego pełni rolę tego, co wywołuje cały proces „odrodzenia”, który nastąpi. Od pierwszej linijki, jak pamiętamy, Giotto jest usytuowany przez Vasariego jako „posłuszny naturze” (*obbligato... alla natura*) i, aby nie zostawić najmniejszego pola „rzeczywistości nadprzyrodzonej”, która byłaby jeszcze bardziej wymagająca lub bardziej pozaczasowa, Vasari wynosi to posłuszeństwo naturze do rangi prawdziwej wieczności (*la quale serve continuamente ... sempre*)<sup>167</sup>. Kilka słów wystarczy, aby wprowadzić pojęcie odrodzenia sztuk, których „dobre reguły”, jak mówi, zostały dawno zapomniane (przynajmniej w średniowieczu). Giotto „wskrzesza” zatem dobre, prawdziwe malarstwo (*i modi delle buone pitture... risuscitò*), według terminologii, która nie przestanie parodiować słownictwa, które wypiera, czyli słownictwa religijnego. Tak więc powrót do natury zostanie zakwalifikowany jako „dar Boży” (*per dono di Dio*) oraz „cud” (*e veramente fu miracolo grandissimo*) w tym właśnie sensie, że *disegno*, słynne królewskie pojęcie *disegno* Vasariego, zostało tutaj opisane jako „przywracające do życia” przez pośrednictwo – mediację, wstawiennictwo – wielkiego, wybranego artysty (*mediante lui ritornarsse del tutto in vita*)<sup>168</sup>. Sprawy uściślają się jeszcze kilka linijek dalej, wraz z pogodzeniem „żywota” jako metafory wskrzeszonej, pięknej sztuki z „żywotem” jako przedmiotem tej sztuki, nieuchronnie otwartej na naturalne podobieństwo:

<sup>166</sup> Por. R. Le Mollé, *G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art*, s. 102-131, etc.

<sup>167</sup> G. Vasari, *Żywoty*, I.

<sup>168</sup> Tamże.

Potrafił tak dobrze naśladować naturę (*divenne cosè buono imitatore della natura*), że usunął śmieszność, grecką manierę. Wskrzesił sztukę z pięknego malarstwa, takiego, jakie praktykują nowocześni malarze, wprowadzając portret na żywo (*introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive*)...<sup>169</sup>

W tym miejscu należy przywołać słynny przykład portretu Dantego, którego, aby uzasadnić swoją ideę *ritrarre di naturale*, Vasari musi powiazać „bardzo bliską przyjaźnią” z Giottem (*coetaneo ed amico suo grandissimo*)<sup>170</sup>. Cóż jednak się wydarzyło w tych kilku zdaniach? To, że został jeśli nie wymyślony, to przynajmniej zakorzeniony na długo w naszych umysłach pewien topos, oglądamy bowiem „z humanistycznej perspektywy” wielką, zachodnią sztukę portretu. Jest to topos utożsamienia słów *podobny*, *naturalny* i *żywy*. Cięży on wyraźnie nad sposobem widzenia, jaki możemy mieć od czasu Vasariego, owych mimetycznych cudów, namalowanych i wyrzeźbionych, które pozostawił nam renesans. Taki topos nie jest z pewnością pozbawiony słuszności, skoro wszędzie znajduje swój dokładny okolicznościowy wyraz. Lecz on wypiera, a nawet dokuje stłumienia, w tym stopniu, co potwierdza. Powiedzmy krótko, że wypiera śmierć, tak jak potwierdza życie. A więc znów, zabija śmierć – i aby to zrobić, zabija w sobie, tłumi inkarnacyjną, średniowieczną część obrazu, która jednakże (i aż do końca XVI wieku) głęboko go warunkuje<sup>171</sup>.

Spróbujmy sprecyzować nieco naszą myśl, przynajmniej podać przykład. Kiedy udajemy się do Florencji, aby podziwiać arcydzieła quattrocento jesteśmy na ogół zdumieni, zaszokowani nawet, przed takimi dziełami jak popiersie Niccola da Uzzano, wykonane z terakoty (a na dodatek pomalowane) przez wielkiego Donatella. A kiedy przestajemy już otwierać usta ze zdumienia, cisną się nam na nie spotanicznie takie słowa, jak: „Oto szczyt realizmu”<sup>172</sup>... Bo, jak się to potocznie mówi, wszystko widać: pieprzyk, zmarszczki, skazę na lewym policzku, kościec męczyzny, który starość zaczyna uwypuklać, etc. Lecz z tego samego powodu widzimy w nim „życie” i przebiegamy w duchu – na sposób Vasariego – *postęp w podobieństwie*, realizowany od XIV wieku i doprowadzony w tym dziele do doskonałości, której nie zawahamy się określić jako „humanistyczną”. Oto zatem przykładowy przedmiot, w którym równowartościowość estetyczna terminów „podobny”, „naturalny”, „żywy”, „renesansowy”, „humanistyczny”, będzie mogła w pełni funkcjonować.

<sup>169</sup> Tamże, I.

<sup>170</sup> Tamże. Mit, który potępił już E. Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*

<sup>171</sup> Nie jesteśmy daleko od historycznej hipotezy *długiego średniowiecza*, którą sformułował J. Le Goff, *Wyobraźnia historyczna*, Volumen, Warszawa 1997.

<sup>172</sup> C. Avery, *L'invenzione dell'uomo. Introduzione a Donatello*, Usher, Firenze 1986, s. 39.

Otóż rzeczy nie miały się dokładnie tak, jak chce nam to zasugerować historia Vasariego. „Szczyt realizmu” istniał wizualnie na długo przedtem zanim Donatello zrealizował to, co pozostaje, cokolwiek by o tym myśleć, arcydziełem rzeźby. „Szczyt realizmu” istniał w setkach, tysiącach przedmiotów, które otaczały zwłaszcza florenetyński kościół Santissima Annunziata. Jednakże nie były to przedmioty sztuki. Były to po prostu *ex-vota*, *bòti*, jak nazywano je we Florencji, słowem, przedmioty religijnej, średniowiecznej pobożności, która powoli zanikła i skazała wszystkie te „hyperrealistyczne” portrety na całkowite zniszczenie<sup>173</sup>. Żadne muzeum nie chciało zachować śladu po tych przecież niezwykłych przedmiotach. Żadna historia sztuki nie włącza ich do wielkiego ruchu stylów figuratywnych. Jednak archiwa zachowały wspomnienia o intensywnej działalności zawodowców, którzy nazywali się *fallimagini* („obrazoroby”). Przychodzono do ich sklepików na Via dei Servi – czyli *serviti* kościoła Santissima Annunziata – aby sprawić sobie model twarzy i rąk. Były tam wykonywane woskowe pozytywy, następnie malowane i ozdabiane w niektórych przypadkach sztucznymi włosami. Wszystko to było przyczepiane do drewnianych i gipsowych manekinów naturalnej wielkości, a dawca – jednocześnie prototyp portretu i wykonawca pobożnego życzenia, swojego kontraktu z Bogiem – wkładał na nie swoje ubrania<sup>174</sup>. Następnie przedmiot miał dołączyć do niezliczonego i słynnego zgromadzenia (Isabelle d’Este, Fryderyk III Aragoński, Leon X, Klemens VII, kardynałowie i wielu innych *uomini famosi* miało tu swój woskowy wizerunek) milczących czcicieli Madonny<sup>175</sup>.

Dlaczego takie przedmioty nie weszły nigdy do „wielkiej” historii sztuki? Dlaczego nikt nie poszedł za genialną intuicją Aby Warburga, największego antropologa pośród historyków sztuki<sup>176</sup>, który jako pierwszy zasygnalizował ich istnienie? Ponieważ te średniowieczne przedmioty nie miały stylu sztuki średniowiecznej. Nie tylko miały wygląd dzieł „odrodzonych” w pełni XIV wieku, ale ponadto, i co gorsze, nie były, nie chciały być „dziełami sztuki”. Ich model miał głównie wskazujący charakter – oparty na odcisku, na *character* – i wymagał techniki, umiejętności rzemieślniczej, w której humanistyczne pojęcia *invenzione* lub *maniera* nie

<sup>173</sup> *Bòti*, które od 1260-1280 wypełniały kościół, zostały najpierw przemieszczone do klasztoru w 1665, następnie całkowicie zniszczone w 1785 r. Por. O. Andreucci, *Il fiorentino istruito nella chiesa della Nunziata di Firenze. Memoria storica*, Cellini, Firenze 1857, s. 86-88.

<sup>174</sup> Wawrzyniec Wspaniały sam tam umieścił swe ubrania splamione krwią, po tym jak ocalał po spisku Pazzich (1478).

<sup>175</sup> Na temat całej tej historii, która wymaga zbadania por. G. Mazzoni, *I bòti della SS. Annunziata in Firenze. Curiosità storica*, Le Monnier, Firenze 1923.

<sup>176</sup> Por. A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902) i *Francesco Sassettis Letzwillige Verfügung* (1907), *Gesammelte Schriften*, I, s. 89-126 i 127-158.

miały wielkiego znaczenia. Zauważmy jednak, że ten operacyjny model, dokładnie opisany, dostarczył Cenniniemu pretekstu do napisania kilku ostatnich rozdziałów, zwłaszcza tego, w którym zapowiadał „użyteczność czynienia odcisków z natury” (*come sia cosa utile l'improntare di naturale*)<sup>177</sup>. Jednakże Cennini nie był jeszcze skory do usunięcia rzemiosła *fallimagini* w cień nieoficjalnej historii.

Zawdzięczamy to znów Vasariemu. Vasari, który musiał znać *ex-vota* z kościoła Santissima Annunziata (wciąż zaludniały kościół w czasach jego długich pobytów we Florencji). Vasari, stosujący w swych *Żywotach* wyparcie, aż po odwrócenie porządku wnioskowania, w jakim należy myśleć o tego rodzaju przedmiotach, rzeczywiście wymyślił bajkę o niejakim Verrocchio stosującym, jako „jeden z pierwszych” (czyli w drugiej połowie XV wieku), technikę odwzorowywania i wosku, bowiem Verrocchio pomagał słynnemu rzemieślnikowi Orsino – wielkiemu przedstawicielowi głównej rodziny *fallimagini*, Benintendi – w „doskonaleniu” realizmu jego obrazów (*incominciò a mostrare come potesse in quella farsi eccellente*)<sup>178</sup>. Było oczywiście wprost przeciwnie, „wielcy artyści” piętnastego wieku – z pewnością Verrocchio, ale przed nim Donatello – włączyli do swej problematyki estetycznej rzemieślniczą umiejętność nieznanymi dostawców *ex-votów*. Fakt, że Vasari starannie zamazał znaczenie tego epizodu, wielce istotnego w historii podobieństwa, jest dla nas wskazówką, że rozgrywała się tutaj ważna kwestia: i rzeczywiście chodziło o wyrowadzenie podobieństwa z dramatu, w którym umieściło je myślenie chrześcijańskie. Chodziło o uczynienie z niego celu artystycznego, wektora sukcesu i *humanitas*. Do tego należało zabić obraz, i zabić wraz z nim działalność, która tworzy obrazy zgodnie ze skromniejszymi celami od tych, które nazywa się rzemiosłem.

Zapewne nie tylko w celu – co prawda najbardziej oczywistym – ustanowienia malarstwa, rzeźby i architektury jako sztuk „wyzszych” albo „wyzwolonych”, Vasari wykluczył rzemiosło *fallimagini* poza idealny schemat swej historii sztuki. Chodziło także, i to w tym samym posunięciu, o *uratowanie podobieństwa*: o uczynienie z niego zamiaru artystów, o zawładnięcie tym, co „naturalne”, życiem i ustanowienie go kategorią autentycznie „humanistyczną”. Należało zatem zapomnieć, że podobieństwo *botē* nie było celem samym w sobie ale częścią kontraktu zawartego z Bogiem, między pragnieniem a obietnicą, modlitwą a działaniem łaski<sup>179</sup>. Należało zatem zapomnieć, że podobieństwo *botē* nie było pomyślane od-

<sup>177</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, passim.

<sup>178</sup> G. Vasari, *Żywoty*, III.

<sup>179</sup> *Votum est promissio Deo facta*, etc. Tomasz z Akwinu, *Summa teologiczna*, II-IIae, 88, 1-2. O zasięgu konceptu „*votum*”, por. P. Séjourné, *Voeu*, *Dictionnaire de théologie catholique*, XV-2, Letouzey et Ané, Paris 1950, kol. 3182-3234.

dzielnie jako poszukiwanie odpowiedniego wyglądu, ale że stanowiło część systemu symbolicznego, który udostępniał inne drogi do jego rozwinięcia: na przykład *botē* były wykonane z bezkształtnej masy wosku, ale ważyły dokładnie tyle samo – i taki był zatem w tym przypadku parametr podobieństwa – co donator...

Vasari wreszcie starał się zapomnieć, że techniki wskaźnikowe podobieństwa „kropka w kropkę”, były przede wszystkim *technikami pogrzebowymi*. Nie przez przypadek Cennini nie używa ani razu przymiotnika *vivo*, gdy mówi o odcisku *di naturale* (podczas gdy Vasari nakłada na siebie te dwa pojęcia). Wykonanie odcisku żywej twarzy – co wymagało pewnego przystosowania, wymyślenia środków, aby człowiek mógł oddychać – oznaczało użycie odwiecznej techniki *imago*, wizerunku pogrzebowego, przemienionego symbolicznie, aby mógł posłużyć magii „ślubowania”, które wiązało florenckiego mieszczanina z wielkim Zarządcą jego przyszłej śmierci<sup>180</sup>. Piękny posąg Niccolò da Uzzano byłby pod tym względem w samym sercu doskonałej równowagi: mówi nam o życiu, ponieważ jego głowa obrócona jest w górę, jakby poruszona pragnieniem albo tym namalowanym spojrzeniem, w które ją tak dobrze wyposażył Donatello. Lecz jej natura – poczynając od jej sposobu działania – nadal składa daninę śmiertelnej istocie *imago*. Rozumie się to dobrze, gdy patrzy się na inną rzeźbę, znajdującą się w pobliżu w tej samej sali Muzeum Bargello: chodzi o kobiece popiersie – długo zresztą przypisywane Donatellowi – które składa śmierci daninę swego zbyt dokładnego podobieństwa (il. 7). Dyskretne obsuwanie się powłoki ciała pod ciężarem gipsu do odwzorowywania, trupia sztywność, zamknięte oczy, wszystko to sprawia, że wzruszająca twarz przypomina odtąd tylko swoje, dokładne, bezosobowe i dramatyczne podobieństwo – *podobieństwo bycia umartym*<sup>181</sup>.

Vasariemu, marzącemu o podobieństwie rozumianym jako *zysk*, jako sztuka, jako życie, czternastowieczne florenckie obrazy przeciwstawiają podobieństwo rozumiane jako *dar* uczyniony Bogu, zastaw nadprzyrodzonego kontraktu i znak rychłej śmierci. Ofiarowanie *ex-vota* kościołowi Santissima Annunziata albo zrobienie sobie rzeźbionego portretu, by

<sup>180</sup> A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, sugerował obecność trzech elementów w portrecie florenckim: religijnego, pogańskiego, magicznego. Otwiera się tutaj wielka kwestia historyczna od czasów *imagines* rzymskich i grobów etruskich aż do portretów królewskich badanych przez E. Kantorowicza (*Les deux corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Age* [1957], Gallimard, Paris 1989, s. 303-315) oraz R. E. Giesey (*Le Roi ne meurt jamais. Les obsèques dans la France de la Renaissance* [1960], Flammarion, Paris 1987).

<sup>181</sup> „A jeżeli trup jest podobny, to dlatego, że jest w pewnym momencie podobieństwem doskonałym, całkowitym podobieństwem, niczym więcej. Jest wcieleniem podobieństwa, jest podobny w stopniu absolutnym, wstrząsającym i cudownym. Ale do czego jest podobny?” M. Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire, L'espace littéraire*, s. 351.

umieścić go naprzeciw *imago pietatis* w kościele Santa Croce, oznaczało z pewnością afirmowanie czegoś – symbolicznej władzy – względem obywateli Florencji, ale oznaczało także pozbawienie się czegoś, uczynienie ofiarnego daru ze swego naturalnego podobieństwa w imię *innego podobieństwa*, podobieństwa nadprzyrodzonego, „innego życia” w niebiosach – czyli śmierci. Oto dlaczego realistyczne „podobieństwo” na obrazie quattrocenta nie zawsze wyraża optymizm, a nawet triumfalizm, który chciał mu narzucić Vasari. Obraz, jakkolwiek podobny, potrafi narzucić nam niepokojącą obcość, sekretną defigurację swego sposobu przedstawienia. Małymi, ale natarczywymi śladami swego kontaktu ze śmiercią, wizualnym śladem twarzy zatopionej w brązie tak czarnym jak żałobna chusta, statua z Bargello *staje się obca*. Tak jak obce – a nawet przerażające – musiały się wydawać wszystkie zbyt dokładne *botò*, ponieważ zbyt nieruchome, skamieniałe w pobożnym twarzą-w-twarz z cudownym wizerunkiem z Santissima Annunziata... Taki byłby może okrucieństwo, przed którym stawiają nas mimowolnie wszystkie te figuratywne symptomy: bezruch tych obrazów (ich podstawowy symptom, jak można by ironicznie stwierdzić) obliżuje nas do doświadczenia w nich jakby władania śmiercią.

Śmierć jako ich *nośnik*, jeśli można tak powiedzieć. Ich najwyższy paradigmat. Dlaczego? Ponieważ chrześcijaństwo umieściło śmierć w centrum wszystkich swych wyobraźniowych operacji. Było to jego wielkie ryzyko albo jego podstawowy podstęp – albo jedno i drugie razem: uczynić tematem śmierć jako rozdarcie i zaprojektować śmierć jako środek zaszycia tego, co rozdarte, wypełnienia wszystkich strat. Jest to sposób dialektycznego włączenia (oto podstęp) jej własnej negacji, czyniący ze śmierci rytuał przejścia, pośrednictwo ku nieobecności wszelkiej śmierci. Jest to sposób otwarcia się (oto ryzyko) na mroczną natarczywość ciągle nawracającej negatywności. Lecz szczytem ryzyka i podstępu będzie od początku przeniesienie doświadczenia tej natarczywej śmierci na osobę Boga. Chrześcijańska ekonomia zbawienia, tak jak misterium Wcielenia zamknęły w sobie dwa niezwykle paradoksy: pierwszy sprawiał, że umierało to, co z definicji jest nieśmiertelne; drugi sprawiał, że śmierć sama umierała. Tym samym ludzie wyobrażać będą sobie zabicie własnej śmierci, obierając za centralny obraz Boga, który zgadza się umrzeć za nich (czyli umrzeć, aby wybawić ich od śmierci).

Aby się tak jednak stało, należało *pozwolić śmierci przebywać w obrazie*. Otworzyć obraz na symptom śmierci. Bo, tak jak ten, kto mówi „Nie kocham cię”, wypowiada mimo wszystko słowo miłość, ten, kto mówi o zmartwychwstaniu dopuszcza napór w nim pracy śmierci. Chrześcijaństwo – święty Bernard u stóp krzyża, wierny kontemplujący wyrytą melancholię swego Boga albo stara mieszkanka Florencji skamieniała w swym odwzorowaniu – wszyscy żyli w podwójnym pragnieniu zabicia śmierci,

a równocześnie naśladowania śmierci: czyli w utożsamianiu się ze śmiercią Boga w *imitatio Christi*, aby uwierzyć w zabicie swej własnej śmierci na obraz ich zmartwychstającego Boga. Adam został zrodzony na obraz, ale olbrzymi ciężar jego grzechu zmusił wszystkich innych do konieczności umierania, *umierania na obraz*, do rozgrywania stale śmierci-ofiary Słowa wcielonego, gwarancji ich zmartwychwstania już w samym akcie narodzin. Wystarczy przypomnieć sobie straszne zdania, którymi święty Paweł wprowadza chrześcijański chrzest, aby zrozumieć, do jakiego stopnia śmierć funkcjonowała jako siła sprawcza wszelkiego religijnego pragnienia, wszelkiego rytualnego *catharsis*, wszelkiej transformacji i tym samym wszelkiej figuralności<sup>182</sup>. Co oznaczało, że należy umrzeć, aby móc stać się podobnym.

Tak zatem ten trudny wymóg dosięga także świata obrazów, tego, co nazywamy obrazami sztuki chrześcijańskiej, obrazami-przedmiotami, czym interesuje się przede wszystkim historia sztuki. Dosięga ich na wskroś, strukturalnie – poza ich na przykład ikonograficznym opracowaniem. A więc poza „tematem” lub „pojęciem” śmierci, stała praca oscylacji – wpływ i odpływ – będzie poruszać zachodnim obrazem: pomiędzy podstępem a ryzykiem, pomiędzy dialektyczną operacją a symptomem rozdarcia, pomiędzy założoną zawsze figuracją a wdzierającą się nieustannie defiguracją. To złożona gra naśladowania i wcielenia. W obliczu tego pierwszego ujmujemy światy, widzimy. Obraz jest przed nami, jest stały, posiadający potencjał wiedzy do zdobycia. Podnieca nieustannie naszą ciekawość poprzez układy przedstawień, szczegóły, ikonologiczne bogactwo. Każde wręcz udać się nam „za obraz”<sup>183</sup>, aby zobaczyć, czy jakiś zagadkowy klucz się tam nie kryje.

W obliczu drugiego ziemia się zapada. Istnieje bowiem takie miejsce, taki rytm obrazu, w którym obraz poszukuje czegoś na kształt rozpadu. Wówczas jesteśmy przed obrazem jak przed szeroko rozwartą granicą, rozpadającym się miejscem<sup>184</sup>. Fascynacja burzy się w nim, pada na wznak. Jak ruch bez końca, na przemian wirtualny i obecny, a w każdym razie potężny. Frontalny układ, w którym umieścił nas obraz, ulega na-

<sup>182</sup> „Czyż nie wiadomo wam, że my wszyscy, którzyśmy otrzymali chrzest zanurzający w Chrystusa Jezusa, zostaliśmy zanurzeni w Jego śmierć (*in mortem ipsius baptizati sumus*)? Zatem przez chrzest zanurzający nas w śmierć zostaliśmy razem z nim pogrzebani po to, abyśmy i my wkroczyli w nowe życie – jak Chrystus powstał z martwych dzięki chwale Ojca”. *List do Rzymian* 4, 3-4.

<sup>183</sup> Twierdzi to na przykład Federico Zeri. Por. F. Zeri, *Derrière l'image. Conversations sur l'art de lire l'art* (1987), Paris 1988.

<sup>184</sup> O fundamentalnym pojęciu rozwartości granic i rozpadającej się granicy wyobraźni, por. jeszcze J. Lacan, *Ecrits*, s. 552, a zwłaszcza tegoż, *Le Séminaire II – Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Le Seuil, Paris 1978, s. 177-210.

gle rozdarciu, ale rozdarcie z kolei staje się układem frontalnym; układem utrzymującym w zawieszeniu nas, którzy, nieruchomi, nie wiemy przez chwilę, co oglądać pod spojrzeniem tego obrazu. Jesteśmy wówczas przed obrazem jak przed niepojętą obfitością wizualnego wydarzenia. Jesteśmy przed obrazem jak przed przeszkodą i jej niekończącym się drażnieniem. Jesteśmy przed obrazem jak przed skarbem prostoty, wystarczy jeden kolor na przykład i już stoimy przed nim – zgodnie z piękną formułą Henri Michaux – twarzą do tego, co umyka<sup>185</sup>.

Cała trudność polega na tym, by się nie lękać ani wiedzieć, ani nie wiedzieć.

*Przełożył Mirosław Loba*

---

<sup>185</sup> H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, Gallimard, Paris 1975.